Antonio Armendáriz Navarro

J . S . BACH

CANTADO EN ESPAÑOL

CANTATA BWV 037

“Wer da gläubet und getauft wird”

CORO INICIAL Nº 01

CORAL Nº 03

CORAL FINAL Nº 06

Festo Ascensionis Christi

TEXTOS :

- ***Anonimos (2 , 4 , 5)***
- ***Markus 16 , 16 (1)***
- ***Philipp Nikolai , 1599 (3)***
- ***Johann Kolrose , c. 1535 (6)***

CANTATA BWV 037

J . S . BACH

(3ª EDICION)

INDICE

CANTATA BWV 037

J . S . BACH

(3ª EDICION)

INDICE

PREFACIO

*En este momento de la presentación de mi primer libro sobre la música de **J.S.Bach** , quisiera disculparme humildemente . En efecto :*

*a).- Para esta Cantata BWV 001 **Wie schön leuchtet der Morgenstern** , igual que para las sucesivas Cantatas que , Dios mediante , le seguirán , no he recogido los recitativos ni las arias , que podrían ser más del gusto refinado de determinados aficionados o intérpretes . Me he limitado a reproducir los números de naturaleza coral , ya sea con acompañamiento instrumental o en un simple "a capella". En esta decisión influye un factor capital : el tiempo . Y , sin ánimo de dramatizar , no dispongo del suficiente ni siquiera para contemplar el final de una recopilación que me va resultando ingente .*
*b).- La organización material de este volumen y de los siguientes está realizada con varios fines . Uno , quizá el más evidente , el de servir de lectura sobre los datos biográficos , técnico-musicales , litúrgicos (es mi primera incursión en la liturgia luterana , no exenta de sorpresas) y bíblicos (hay numerosas referencias bíblicas para remachar las consideraciones que movieron a **J.S.Bach** y a sus libretistas – curiosamente desconocidos con bastante frecuencia – a escribir los textos de las diversas partes de cada Cantata) . La pregunta , ahora es ¿ Por qué el uso de cuatro idiomas ? . No se me escapa que , aparte la universalidad del lenguaje musical (al alcance de prácticamente todo el mundo) , las explicaciones sobre la génesis de cada Cantata (a la que mi modesta aportación ha puesto la versión en español) pueden ser entendidas (me disculpo de nuevo por los inevitables errores de transcripción) por un mayor número de personas , aunque los textos de las partituras musicales se limiten al alemán (en razón de su origen) y al español (motivo de mi aportación) , al margen del hecho de que no me considero capacitado para haber construido una versión políglota (en los cuatro idiomas) .*
Otra finalidad , no tan evidente , pero no por ello menos cierta , es la de servir de guía a los aficionados más aventajados que , mientras escuchan la grabación , pueden seguirla a través de las partituras , ya sean de dirección o de algún instrumento en particular , en función de sus gustos personales . En el caso de los lectores que tengan , además , la condición de ser directores de masas corales , puede surgir una objeción lógica , dado que la obra está encuadernada en formato de libro . De ahí que , el hecho de sacar copias de las partituras para ponerlas a disposición de sus componentes no sea una tarea fácil . Para solventar esta dificultad , sin menoscabar la presentación de esta obra , he incluido en la contraportada 1 CD-ROM en el que se incluyen , además de las propias partituras del libro , las grabaciones correspondientes . De esta forma , tienen en sus manos todos los elementos por separado , para su difusión .

Concluyo . El principal motivo que me ha impulsado a embarcarme en esta aventura fue impulsar la interpretación coral de la obra de ***J.S.Bach*** *en español . El tiempo transcurrido y la experiencia adquirida en su difusión , me han hecho ver la utilidad que tiene entre los estudiantes de música de los Conservatorios españoles e hispanoamericanos , por sus cartas , que incluyen sus opiniones .*
Por si los lectores quisieran compartir conmigo sus opiniones sobre la obra que pongo en sus manos , que recibiré gustosamente , o solicitar aclaraciones sobre la misma , incluyo mis direcciones de correo electrónico , mi dirección postal y otros datos , para facilitarles la comunicación conmigo .

PAGINA WEB :

http://www.armendariznavarro.es

DIRECCIONES DE E-MAIL

antonio@armendariznavarro.es

armendariz@bitnavarra.com

armendariznavarro@hotmail.com *(con posibilidad de establecer conversaciones en tiempo real)*

DIRECCION POSTAL

ANTONIO ARMENDARIZ NAVARRO

CENTRO PARROQUIAL , 4 – 2º - D

31580 – LODOSA (NAVARRA) – ESPAÑA

TELEFONO

(34) – 948 693 531

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 037

3ª EDICION

TEXTOS EN ALEMAN

PAGINAS : 007 – 014

DIE MUSIKALISCHE ENTWICKLUNG IN BACHS KANTATENWERK

Autor : Gerhard Schuhmacher (1973)

*Bachs Kantatenschaffen ist in der zahlenmäßigen Verteilung der Werke von der Aufgabenstellung seiner jeweiligen beruflichen Tätigkeit , in der musikalischen Gestaltung von seiner Auseinanderstzung mit der zeitgenössischen Musik und den gegebenen Aufführungsmöglichkeiten abhängig . Als Organist in **Mühlhausen** (1707 – 1708) und am Hof in **Weimar** (1708 – 1714) hat er zu vereinzelten Anlässen geistliche und weltliche Kantaten komponiert . In **Weimar** gehörte es ab März 1714 zu seinen Aufgaben als Konzertmeister , monatlich eine Kirchenkantate aufzuführen , während er als Hofkapellmeister an dem calvinistischen Hof in **Köthen** (1717 bis April 1723) lediglich Huldigungskantaten komponierte ; für Kirchenkantaten gab es keine Aufführungsmöglichkeit . Erst mit der Übernahme des Thomaskantorats entstand für **Bach** die Verpflichtung , an jedem Sonntag (mit Ausnahme des zweiten , dritten und vierten Advent und der Pasionszeit) sowie am Johannis-,Michaelis-,und Reformetionsfest uns drei Marienfesten eine Kantate zu musizieren . So beginnt er erst in Leipzig systematisch Kantaten zu komponieren und – wenn der Nekrolog zutrifft – einen Fundus von fünf Jahrgängen nach dem Kirchenjahr zu schaffen . Dabei greift er auch die früheren Werke zurück , so daß nicht alle Kantaten der Jahrgänge in Leipzig entstanden sind . In den ersten beiden Jahren seiner Leipziger Amtszeit schafft er zwei Jahrgänge , der dritte verteilt sich der Entstehung nach auf die Jahre 1725 – 1727 und wird durch Aufführungen von Werken seines Meininger Vetters **Johann Ludwig Bach** ergänzt .Für die beiden letzten Jahrgänge , die der Nekrolog nennt , gibt es nur wenig Anhaltspunkte ; noch vor 1730 reißt die Kontinuität hab ,soweit sie sich in der Überlieferung zeigt , aber noch bis in die 1740er Jahre komponiert **Bach** immer wieder einzelne Kantaten und reiht sie in die bestehenden Jahrgänge ein . Die Überlieferung der Aufführungen gibt darüber Aufschluß . So ist die Kantate BWV 140 , **"Wachet auf , ruft uns die Stimme"** zum 27 . Sonntag nach Trinitatis 1731 entstanden und in den Jahrgang der Choralkantaten eingereiht worden . So viele Sonntage nach Trinitatis gab es während **Bachs** Leipziger Zeit dann nur noch 1742 . Von seinen weltlichen Kantaten arbeitete er einige ganz zu Kirchenkantaten um oder entnahm ihnen einzelne Arien oder Chöre , zu denen er sich dem musikalischen Affekt entsprechende Texte dichten ließ . So geht der Eingangschor des Weihnachtsoratoriums (Kantate am ersten Weihnachtstag) **"Jauchzet , frohlocket"** auf den Chor **"Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!"** der gleichnamigen Glückwunschkantate BWV 214 zurück .*

*Zwei der frühesten erhaltenen Kantaten Bachs , **"Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir** BWV 131 un der **Actus Tragicus ("Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit")** BWV 106 , unterscheiden sich grundsätzlich von den späteren Kantaten , beide bestehen formal aus kurzen , ineinander übergehenden Abschnitten . Die Soloteile sind eher als Ariosi denn als kurze Arien zu bezeichnen , Rezitative fehlen überhaupt . Die gattungsmäßigen Vorbilder sind denn auch nicht Buxtehudes Kantaten (wie in dem unten noch zu besprechenden BWV 4) , sondem das geistliche Konzert und die Motette . Der **Actus Tragicus** , zu einer Trauerfeier entstanden , fällt durch die Textwahl auf : Zitate aus dem Alten und Neuen Testament sind so gruppiert und dem Kirchenlied gegenübergestellt , daß die Elemente sich gegenseitig interpretieren .Dergleichen war in Sachsen und Türingen damals in zahlreichen Begräbniskompositionen zum Musikalischen Kuntsgewerbe herabgesunken . Bachs Werk – Alfred Dürr spricht zu Recht von einem **"Geniewerk , wie es auch großen Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt"** – ragt dadurch weit über den Durchschnitt hinaus , daß es mit der Gruppierung der Texte und der instrumentalen Zitierung des Liedes zum gesungenen Bibeltext eine ausdruckstarke Schichtung erhält .Was gattungsmäßig eine lange geübte Tradition war , erfuhr in der konsequenten Durchstrukturierung des Details und der formalen Disposition seine personalistische Prägung . In der Instrumentalbesetzung mit je zwei Blockflöten und Gamben nit Continuo in BWV 106 , Oboe , Fagott , Violine , zwei Violen und Continuo in BWV 131 steht Bach ebenfalls in der älteren (vor allem süddeutschen) Tradition , bei den Streichem die Mittel- und nicht die Violinlage klanglich zu betonen .*

*In der Kompositionen der Weimarer Zeit wirkt sich bei Bach erstmals die Kenntnis italienischer Musik aus , vermutlich durch den auch selbst komponierenden Herzog Johan Ernst von Sachsen-Weimar vermittelt , von dem Bach zwei Konzerte für Orgel bearbeitete . Wahrscheinlich brachte der Herzog von seiner Reise in die Niederlande Werke italienischer Komponisten mit , denn bald nach seiner Rückkehr (1714) entstanden Bachs erste Bearbaeitungen von Werken Vivaldis , die erst 1713 im Druck erschienen waren . Auch wird in den Kantaten das in italien ausgeprägte Streichorchester in zunehmendem Maße die Grundlage des Instrumentalparts . 1714 tritt innerhalb des Bachschen Werks der Dichter Erdman Neumeister in Erscheinung , der von nun an den Kantatentypus Bachs grundlegend bestimmte . In gewisser Hinsicht ist von diesem Zeitpunkt an die Geschichte der BachKantate auch die Geschichte des Neumeisterschen Kantatentypus . Erstmals verwendet Bach jetzt die Dacapo-Arie der itialienischen Oper , ebenso das Rezitativ , sowohl als Secco (nur vom Continuo gestützt) wie auch als Accompagnato (mit Orchesterbegleitung) . **"Soll ichs kürzlich aussprechen , so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück***

aus einer Opera , vom Stylo Rezitativo und Arien zusammengesetzt" *, schreibt Neumeister im Vorwort zu einer Textausgabe früherer Kantaten (1704) .* ***"Was die Arien belanget , sollen selbige........ allemal einen Affect , oder ein Morale , oder sonst was besonders in sich halten . Und hierzu mag man nach eignem Gefallen ein bequem Genus erkiesen . Kann man bei einer Arie das sogenannte Capo , oder den Anfang , in einem vollkommenen Sensu wiederholen , läßt es in der Musik gar nette"*** *(Philipp Spitta) .Neumeisters Kantaten sehen in der Regel zwei Paare von frei gedichteten Rezitativen und Arien vor ; Bach hat vor allem den Schlußchoral hinzugefügt , aber auch gelegentlich im Instrumentalpart Kirchenlieder textlos verarbeitet . Bedeutsam ist seine Ausweitung des Rezitativs durch ariose Einschübe zur Ausdeutung einzelner Wörter oder durch den Abschluß mit einem Arioso .*

Die Beschäftigung mit italienischer Misok eröffnet Bach ein neues Feld der musikalischen Gestaltung . Zur Singstimme treten nur in der Arie oftmals obligate Instrumente , deren Auswahl und Verwendung zunehmend an symbolischer Bedeutung gewinnen . IN BWV 182 wechseln die Instrumente noch häufig , in der Pfingskantate ***Erschallet , ihr Lieder*** *BWV 172 (1714) verwendet Bach drei Trompeten und Pauken im Orchester , die Arie* ***"O heiligste Dreifaltigkeit"*** *ist mit Baß , drei Trompeten und Continuo besetzt ,wobei die Tonsymbolik der Instrumente in Verbindung mit signalhafter Motivik im christlichen Sinne umgedeutet ist . Rezitativ und Arie in Bachs Kantaten verlangen in hohes Maß an Virtuosität von Sängern und solistischen Instrumentalisten , gelegentlich auch der Continuospieler , und beziehen neben der instrumentalen Symbolik auch die motivische und figurenmäßige mit ein . Bereits in* ***Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*** *, BWV 18 , eine der frühesten Kantaten nach einem Text von Neumeister , werden im Rezitativ einzelne Wörter tonsymbolich ausgedeutet .*

Indem Bach sich den Anregungen der italienischen Musik öffnete und sie seinem Ausdruckswillen anverwandelte , fand er noch micht gleich zu jener reifen Ausgewogenheit der Leipziger Kantaten , in denen jeweils ein Rezitativ einer Arie oder einem Duett vorausgeht . In den frühen Kantaten gibt es mehrfach die Reihung von Arien ohne Rezitative als Zwischenglieder (z.B. BWV 182 , 172 , 12) , aber auch die Reihung von Rezitativen (BWV 18) , daneben kennt er , seitdem er den Typus der Neumeister-Kantaten praktiziert , den regelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arie (BWV 61 und in der Solokantate BWV 199) . Die Klärung der formalen Gesamtdisposition , oftmals verbunden mit einer symmetrischen Anordnung der Sätze um einen zentralen , ist für viele Leipziger Kantaten charakteristisch . Ein anders wichtiges Gestaltungsmittel der formalen Gliederung ist die Rahmung von ein oder zwei Paaren von Rezitativ und Arie (oder Duett) durch einem freien Satz am Anfang und den Schlußchoral . Da Bach in Leipzig einen guten Chor zur Verfügung hatte , gewinnen vor allem die Eingangschöre an Bedeutung und formales Vielfalt . Satztypen der Instrumentalmusik

werden abgewandelt und als Sätze mit Chor für die Kantate umgedeutet . Die schon in Weimar symbolisch verwendete Form der französischen Overtüre zu der Kantate ***Nun komm , der Heiden Heiland*** *, BWV 61 , geschrieben für den ersten Adventsonntag (Beginn des Kirchenjahres) , wird z.B.in BWV 20 und 97 wieder augegrriffen . Gleichsam ein Violinkonzertsatz ist der Eingangschor zu* ***Christ unser Herr zum Jordan kam*** *, BWV 7 (1724) , wenn man die von der Solovioline begleiteten Choralabschnitte mit den Soloepisoden und die instrumentalen Zwischenstücke mit den Tuttiteilen eines Konzerts vergleicht . Auffallend ist dabei die Ähnlichkeit in der figurenmäßig-violintypischen Anlage der Violinpartie mit dem Solopart im ersten Satz von Bachs Violinkonzert a-moll .*

Als Bach mit der Komposition von Kantaten begann , war die Choralbearbeitung in Kantaten kaum mehr üblich . Der alte Buxtehude führte seine Art der Kantaten zu Ende , jüngere Komponisten lösten sich zuhnemend vom Kirchenlied , um in freieren Formen und selbstgeschaffenen Melodien zu neuen Texten ihre Vorstellungen zu verwirklichen . Das Kirchenlied blieb in der Komposition fast nur noch Grundlage entsprechender Orgelmusik . Dagegen gibt es in der mitteldeutschen , speziell auch in der Leipziger Tradition des 17. und frühen 18 . Jahrhunderts zahlreiche Beispiele dafür , daß wegen der über Jahrzehnte feststehenden Predigttexte Prediger oftmals auch das Sonntagslied der Predigt zugrunde legten ; es ist wahrscheinlich , aber nicht nachsweibar , daß Bach mit einem Theologen in der Wise zusammenarbeitete , daß bei dem fast vollständingen Jahrgang der Choralkantaten , die dem jeweiligen Sonntagslied gelten , der Liedpredigt die musikalische Ausdeutung zugeordnet wurde . An den Choralkantaten wird in besonderer Weise Bachs Verhältniss zur Tradition uund zugleich seine eigene Ausweitung traditioneller Formtypen deutlich . Noch aus der Mühlhausener Zeit stammt ***Christ lag in Todes Banden*** *BWV 4 . Das Werk ähnelt formal Buxtehudes Choralkantaten , indem nach einem kurzen einleitenden Sinfonia Strophe für Strophe mit wechselnder Besetzung komponiert ist . Im Gegensatz zu Buxtehude verzichtet Bach auf der Ritornelle zwischen den Strophen , fügt aber in der ersten Strophe dem motettischen Satz des Chores eine in sich lebendige kontrapunktische Schicht nach Art der Orgelpartiten des späten 17 . Jahrhunderts hinzu . In der übrigen Strophen ist die Liebmelodie sehr deutlich beibehalten , wenn auch der Satztyp von Strophe zu Strophe wechselt . In* ***Lobet dem Herren*** *BWV 137 wird noch einmal der originale Liedtext durch alle Strophen beibehalten , doch is Bach in dieser Leipziger Kantate mit der Melodie sehr viel freizügiger umgegangen und hat dabei einzelne Strophen zu arienhaften Sätzen mit obligaten Instrumenten umgestaltet . In Ahnlehnung an den Neumeisterschen Kantatentypus nach Bibeltexten wird für die Leipziger Choralkantaten die Beibehaltung des Originaltextes der ersten und letzten Liedstrophe zur Regel , während die Mittelstrophen für Rezitative und Arien umgedichtet*

werden .Während Rezitative , Arien und Schlußchoral den entsprechenden Sätzen in Kantaten nach anderen Texten entsprechen , ist die musikalische Gestaltung der ersten Textstrophe von Interesse . Der Eingangschor von ***Herr Christ , der einge Gottessohn*** *BWV 96 zeigt den von Bach bevorzugten Typus : Die Liedmelodie wird von einer Chorstimme (hier : Alt) gesungen , zu der die übrigen Stimmen polyphon geführt sind und einzelne Wörter tonsymbolisch ausdeuten , aber motivisch von Cantus firmus frei sind . Der Chorsätz ist eingebunden in einen in sich selbständigen Orchestersatz , der die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Choralzeilen liefert . Gattungsmäßig leitet sich dieser Satztyp vom Choralvorspiel und Orgelchoral ab , mit enderen Worten , Bach hat die Tradition des Orgelchorals auf die Kantate übertragen und ausgeweitet , denn der Chorsatz ist im Sinne des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eine in sich selbständige Liedmotette .*

In ***Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *BWV 140 (1731) ist vom Lied her Christus der Bräutigam und die Seele (des Gläubigen) die Braut . Mit dem Eingangschor als Choralfantasie , in einer ähnlichen Übertragung , wie sie oben geschildert wurde , dem vierten Satz als Tenor-Arie (Lied) und dem Schlußchoral (7.Satz) sind alle Textstrophen beibehalten . Ergänzend dazu sind im Sinne des Dialogs Texte aus dem Alten und Neuen Testament für die Rezitative (Nr. 2 , 5) und Duette (Nr. 3 , 6) herangezogen worden . Der Dialog als musikalische Gattung wurde 1644 von Andreas Hammerschmidt eingeführt und diente vorzugsweise der personifizierten Darstellung religiöser Gegebenheiten , insbesondere dem Gespräch Cottes mit dem Menschen (Seele) . Bemerkenswert sind die beiden Duette der Kantaten* ***Wenn kömmst du , mein Heil*** *verbindet das Heilsverlangen des Gläubigen in der melodisch-ausdrucksmäßigen Haltung , wie sie auch in der großen Arie* ***Erbarme dich*** *aus der Matthäus-Passion enthalten ist und mit der das Duett auch die Violine als Soloinstrument gemeinsam hat , mit dem Typus des Liebesduetts der barocken Oper . Im zweiten Duett* ***Mein Freud ist mein*** *ist der Affekt erfüllter Liebessehnsucht (mit Oboe als solistischem Instrument) zu einem introvertierten Lienesduett geworden ; Bach bediente sich in beiden Fällen der damals voll ausgereiften Formtypen der Oper , gab aber beiden Duetten durch seinem vertieften Ausdruck uns die Wahl der obligaten Instrumente einen zusätzlichen symbolischen Sinn , denn die obligate Violine steht bei ihm stets im Zusammenhang mit dem Menschen , die Holzbläser im Zusammenhang mit dem Göttlichen,. Die Kantate* ***Ich geh und suche mit Verlangen*** *BWV 49 ist von Bach selbst als Dialogus bezeichnet , Christus (Baß) als Bräutigam , die Seele (Sopran) als Braut . Der Schlußschatz der Kantate basiert auf der siebten Strophe der Liedes* ***Wie schön leuchtet uns der Morgenstern*** *, das Philipp Nicolai 1599 als* ***Ein geistliches Brautlied*** *im Anhang an eine längst vergessene Erbaungsschrift veröffentlich hatte , zusammen mit* ***Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *. Im beiden Kantaten ist Bach dem textlich-teologischen Sujet gefolgt und hat durch die sinngemäße Übertragung des*

Liebesduetts und diesen Verinnerlichung eine neue Dimension des Ausdrucks gewonnen .

In den Kantaten Bachs ist die Verwendung von Soloinstrumenten bemerkenswert , die vielfach mit den praktischen Möglichkeiten in Wechselwirkung stehen . So sind die ab 1726 auftretenden obligaten Orgelpartien für den damals sechzehnjährigen Friedemann gedacht . Als Trompeter stand der berühmte Ratsmusiker Reiche zur Verfügung . Während Bach in Köthen die ersten konzertanten Werke für Traversflöte schrieb (h-Moll Suite , 5. Brandenburgisches Konzert) , verwendete er in Leipzig zunächst nur Blockflöten , ab 1724 und dann häufiger die Traversflöte . Offenbar hatte er einen geeigneten Spieler gefunden . Darin wie in der Besetzung mit ausgefallenen Instrumenten (Oboe da caccia , das auf Bachs Anregung mit einer fünften Saite ausgestattete Violoncello piccolo , dessen Partien auch auf der von Bach selbst entworfenen Viola pomposa ausführbar sind z.B. in BWV 6 , 41 , 49 , 180) zeigt sich sein Interesse für Neues , aber auch sein eminent praktisches Denken . Einige Kantaten enthalten als Einleitung einen Instrumentalsatz , der oft auf ein Vorbild aus eigenen Solokonzerten , auf andere Sätze (z.B. aus das Präludium der Partita E-dur für Violine solo in BWV 29) oder allgemein auf die Idee des Konzertanten zurückgeht .

Die Vielfalt in Bachs Kantatenwerk ist im vokalen wie im instrumentalen Bereich nach einer Zeit des Lernens und des Sammelns von Erfahrungen nicht so seir eine Frage der Entwicklung im Sinn des Verbesserns , sondern beruht auf der Entfaltung von zahlreichen Form- und Ausdrucksmöglichkeiten , der Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition und dem international Neuen . Es ist Teil der Größe Bachs , daß die Kantaten über den Auftragscharakter hinausweisen und sich darin trotz aller Rücksichten auf die praktischen Möglichkeiten eine künstlerische Freiheit bewahren .

00 – BIOGRAPHISCHE DATEN

Gehört zu einer Reihe von Kantaten des I. ***Leipziger*** *Jahrgangs auf Texte eines unbekannten Dichters , in dem man vielleicht movht zu Unrecht einen Theologen zu erkennen geglaubt hat . Der Text ist klar gegliedert : Satz 1 stellt mit einem Wort aus dem Himmelfahrtsevangelium das Thema auf ; die Satze 2 , 4 und 5 führen dieses Thema aus – nicht ohne eine lehrhafte Schlußzusammenfassung (****und daher heißt ein selger Christ , wer gläubet und getaufet ist*** *) , und die Choralsatze 3 und 6 sind eine gebethafte Bestätigung im Namen der Gemeinde .*

Der eindrucksvollste Satz dieses für eine Festkantate verhältnismäßig kammermusikalisch gehaltenen Werkes ist der Eröffnungschor ,dessen thematische Entwicklung weitgehend von den Instrumenten getragen wird . Satz 2 ist unvollständig überliefert ; ihm fehlt der Part einer Solovioline , der sich mit Hilfe der erhaltenen Stimmen Tenor und Continuo zwar nich noten - ,Abeer doch hinreichend stilgetreu rekonstruieren läßt , so daß der Eindruck des Fragmentarischen vermiedden wird .

Unter der folgenden Sätzen ist besonderes die Choralbearbeitung des Satezs 3 bemerkenswert : Hier wird der traditionelle Typus des geringstimmigen Choralkonzertes mit den Stilmitteln des 18.Jahrhunderts – thematische Prägung der Gegenstimmen , instrumental-bewewglche Melodik – modernisiert und damit lebending erhalten .

01 – CHOR

Wer da gläubet und getauf wird , der wird selig werden .

02 – ARIE

Der Glaube ist das Pfand der Liebe ,
Die Jesus für die Seinen hegt .
Drum hat er bloß aus Liebestriebe,
Da er ins Lebensbuch mich schriebe ,
Mir dieses Kleinod beigelegt .

03 – CHORAL

Herr Gott Vater , mein starker Held ,
Du hast mich ewig vor der Welt
In deinem Sohn geliebet ,
Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut ,
Er ist mein Schatz , ich bin sein Braut ,
Sehr hoch in ihm erfreuet .
Eia !Eia ¡
Himmlisch Leben wird er geben mir dort oben ;
Ewig soll mein Herz ihn loben .

04 – REZITATIV

Ihr Sterblichen , verlanget ihr
Mit mir
Das Antlitz Gottes anzuschauen ?
So dürft ihr nicht auf gute Werke bauen ,
Denn ob sich wohl ein Christ
Muß in den guten Werken üben ,
Weil es der ernste Wille Gottes ist ,
So macht der Glaube doch allein ,
Daß wir vor Gott gerecht und selig sein .

05 – ARIE

Der Glaube schafft der Seele Flügel
Daß sie sich in den Himmel schwingt ,
Die Taufe ist das Gnadensiegel ,
Das uns den Segen Gottes bringt ;
Und daher heißt ein selger Christ ,
Wer gläubet und getaufet ist .

06 – CHORAL

Den Glauben mir verleihe
An dein' Sohn Jesum Christ ,
Mein Sünd mir auch verzeihe
Allhier zu dieser Frist .
Duwirst mir nicht versagen ,
Was du verheißen hast ,
Daß er mein Sünd tu tragen
Und lös mich von der Last .

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 037

3ª EDICION

TEXTOS EN ESPAÑOL

PAGINAS : 016 – 023

EVOLUCION MUSICAL DE BACH EN LAS CANTATAS

Autor del original *: Gerhard Schumacher .*

Traducción (del texto francés) *: Antonio Armendáriz .*

La producción de Cantatas de Bach depende , por lo que se refiere a la repartición de las obras , de las tareas que correspondían al músico en los diversos puestos que ocupó ; desde el punto de vista musical , varía según el interés sentido por Bach en tal o cual compositor contemporáneo , así como a las circunstancias prácticas de ejecución musical .

Mientras fue organista en **Mühlhausen** *(1707 /1708) y en la corte de* **Weimar** *(1708 / 1714) , tuvo que componer en algunas ocasiones Cantatas espirituales o profanas . En* **Weimar** *, a partir de Marzo de 1714 , intervenir en la composición y en la ejecución de una Cantata religiosa cada mes , formaba parte de sus atribuciones de* **Konzertmeister** *., mientras que en el período de 1717 a Abril de 1723 , donde fue Maestro de Capilla en la corte calvinista de* **Coethen** *, compuso únicamente unas Cantatas de homenaje ; el culto reformado adoptado por el Príncipe no admitía las Cantatas de iglesia . Solamente cuando asumió sus funciones de* **Kantor** *en Santo Tomás de* **Leipzig** *, fue cuando Bach tuvo la obligación de ofrecer una Cantata cada domingo (exceptuando los Domingos 2º , 3º y 4º de Adviento y durante la Cuaresma) , así como en las festividades de S . Juan , S . Miguel , la fiesta de la Reforma y en las festividades de María . También , solamente en la época de* **Leipzig** *es cuando comienza a componer sistemáticamente unas Cantatas , constituyendo – si las informaciones suministradas por la necrología son exactas – un fondo de cinco ciclos anuales de Cantatas , correspondientes al año litúrgico . Obrando así , recurría a veces también a unas obras anteriores , de manera que las Cantatas de estos ciclos anuales no vieron todas la luz en* **Leipzig** *. Durante sus dos primeros años de trabajo en* **Leipzig** *, llevó a cabo dos ciclos : el tercero lo repartió entre los años 1725 y 1727 y se completó con unas obras de su primo de* **Meiningen** *, Johann Ludwig Bach . Para los dos últimos ciclos anuales de los cuales hace mención la noticia necrológica , no existen más que unos pocos puntos de referencia : la continuidad cesa antes incluso del año 1730 ; es , al menos , lo que podemos constatar , a partir de las Cantatas llegadas hasta nosotros , pero hasta en los años 1740 Bach compone , de vez en cuando , unas Cantatas aisladas que integra en los ciclos ya existentes .*

Los documentos o relatos de la época , relativos a las ejecuciones de las obras informan a este respecto . Es así como la Cantata ***BWV 140 , Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *, escrita para el Domingo XXVII después de la Trinidad (tiempo ordinario) , fue colocada en el ciclo anual de las Cantatas , con coral inicial . Durante el tiempo que Bach residió en en* **Leipzig** *, únicamente el año 1742 presenta una vez más un número tan grande de Domingos después de la Trinidad. Reorganizó en Cantatas de iglesia algunas de sus Cantatas profanas o bien les tomó prestadas diversas arias o coros , para los cuales hizo escribir unos textos en conformidad con los sentimientos expresados por la música . De este modo , el coro de entrada* ***Jauchzet , frohlocket*** *, del* ***Oratorio de Navidad*** *(Cantata para el primer día de*

Navidad) , retoma el coro inicial ***Tönet , ihr Pauken , Erschallet Trompeten*** *de la Cantata de aniversario* ***BWV 214 .***

Dos de las más antiguas Cantatas de Bach conservadas , como son ***Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir (BWV 131)*** *y el* ***Actus Tragicus (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit , BWV 106)*** *, difieren esencialmente de las Cantatas posteriores . Las dos consisten en breves episodios que se encadenan unos con otros , los números de solista deben ser considerados más como ariosos que como arias ; los recitativos no existen . Es que los géneros que han servido de modelos en estas composiciones no son las Cantatas de Buxtehude (como es el caso de la Cantata* ***BWV 4*** *, sobre la cual volveremos) , sino el concierto espiritual y un motete .*

El ***Actus Tragicus*** *, compuesto para una ceremonia fúnebre , sorprende por la elección de los textos : citas del Antiguo y del Nuevo Testamento se agrupan y oponen en el canto , de manera que los elementos se interpretan recíprocamente . En numerosas obras fúnebres , que vieron la luz en esta época de* ***Sajonia y Turingia*** *, un proceso parecido se ha degradado hasta convertirse en un vulgar artificio musical . Pero la Cantata de Bach – a propósito de la cual habla Alfred Dürr con el justo título de* ***una obra genial , tal que raramente tendrían éxito los grandes maestros y con la cual , el joven músico de veintidós años deja de un golpe a todos sus contemporáneos muy por detrás de él*** *(Kantaten II , pàg. 611 y siguientes) – se eleva muy por encima de la media por la fuerza expresiva de la superposición de textos y la citación instrumental del canto .Lo que era , en este género , una vieja tradición , recibe un sello personal en la estructuración infinitamente elaborada en los detalles y en la forma . Con una distribución instrumental , que comprende dos flautas de pico y dos violas de gamba con continuo , en la Cantata* ***BWV 106*** *o , incluso , oboes , fagot , violín , dos contraltos y continuo , como en la Cantata* ***BWV 131*** *, Bach se sitúa también en esta tradición (propia sobre todo de la Alemania del Sur) , en la cual es el registro intermedio (contralto / tenor) y no el superior de los instrumentos de cuerdas el que se realza .*

Las composiciones que datan de la época de ***Weimar*** *revelan , por primera vez , en el caso de Bach , su conocimiento de la música italiana , transmitida posiblemente por el duque Johann Ernest , de* ***Sajonia-Weimar*** *, también compositor en sus ratos libres y de la cual Bach arregló para órgano dos conciertos . El duque trajo , verosímilmente , de una viaje a los Países Bajos ,unas obras de compositores italianos , pues fue poco después de su vuelta (en 1714) , cuando nacieron las primeras transcripciones efectuadas por Bach de unas obras de Vivaldi , impresas sólo en 1713 . Es bajo este punto de vista cuando la orquesta de cuerdas constituye una vez más , en las Cantatas , el fundamento esencial de la parte instrumental . En 1714 aparece en la producción de Bach el poeta* ***Erdmann Neumeister*** *quièn , en adelante , determina de modo decisivo el tipo mismo de la Cantata de Bach . En algunos aspectos , la historia de la Cantata de Bach es , desde entonces también , la historia del tipo de Cantata forjado por* ***Neumeister*** *. Bach utiliza ahí por primera vez el aria "da capo" de la ópera italiana , así como el recitativo , tanto "secco" (con acompañamiento exclusivo de continuo) , como "accompagnato" (con orquesta) .* ***Si tengo que expresarme brevemente , una Cantata no es otra cosa , en cuanto a la forma , que un fragmento de ópera , hecho de estilo recitativo y de aria*** *, declara Neumeister en el prefacio de una*

recopilación de textos de sus primeras Cantatas .... en lo que respecta a las arias , estas deben .... poseer siempre un sentimiento , o una moral o cualquier otra cosa que les sea propia . Y a este efecto , cada uno puede escoger a su antojo lo que le convenga . Si se puede repetir en un aria , sin que el texto pierda su sentido , es de muy buen efecto musical , (extraído de Spitta , página 467 y siguientes) . Las Cantatas de Neumeister prevén , por regla general , dos grupos de recitativo y aria de inspiración literaria ; el papel de Bach ha consistido principalmente en añadir el Coral final , pero a veces también en explotar en la parte instrumental , sin utilizar palabras , unos himnos religiosos . Importante y significativa es la forma en la cual alarga los recitativos por medio del arioso , bien sea intercalado para interpretar una palabra-clave bien sea desarrollado al final .

El descubrimiento y el estudio de la música italiana abrieron a Bach nuevos horizontes . En la parte cantada vienen a añadirse , en lo sucesivo , muy a menudo , unos instrumentos obligados , cuya elección y utilización ganan cada vez más en significación simbólica . En la Cantata **BWV 182** , los instrumentos alternan aún frecuentemente ; en la Cantata de Pentecostés **BWV 172 Erschallet , ihr Lieder (de 1714)** , Bach utiliza tres trompetas y timbales en la orquesta y el aria **O heiligste Dreifaltigkeit** está escrita para bajo , tres trompetas y continuo : el simbolismo sonoro de los instrumentos ligado a la fanfarria parece revestirse de una significación cristiana . El recitativo y el aria de las Cantatas de Bach requieren un alto grado de virtuosismo por parte de los cantores y de los instrumentistas solistas , a veces también de los ejecutantes del continuo y encierran , además del simbolismo instrumental , un simbolismo temático y figurativo . En la Cantata **BWV 18 , Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt** una de entre las primeras compuestas sobre un texto de Neumeister , diversas palabras del recitativo son ya objeto de un comentario explicativo recurriendo al simbolismo musical .

Al abrirse a las ideas y a la inspiración de la música italiana y uniéndolas , por un proceso de asimilación a sus propias necesidades expresivas , Bach no llega de golpe al equilibrio y a la madurez de las Cantatas de **Leipzig** , en las cuales un aria o un dúo van siempre precedidas por un recitativo . En las primeras composiciones del género , se encuentra a menudo una sucesión de arias desprovistas de recitativos de transición (**BWV 172 , 182 , 12**) sino también una sucesión de recitativos (**BWV 18**) ; Bach practica también , después del tipo de Cantata puesto a punto por Neumeister , la alternancia regular recitativo-aria (**BWV 6**) y la Cantata de solista (**BWV 199**) .

La clasificación de la estructura formal del conjunto unida a menudo a una simetría de los números alrededor de una pieza central , es un aspecto característico de las Cantatas de **Leipzig** . Otro medio importante para la articulación de la forma consiste en encuadrar uno o dos grupos de recitativo-aria (eventualmente un dúo) , por un número de forma libre en la introducción y por el coral final . Habiendo dispuesto Bach en **Leipzig** de una excelente coral , son sobre todo los coros de obertura los que ganaron en esta época en envergadura y en diversidad formal . Ciertas formas procedentes de la música instrumental se ven modificadas para convertirse en trozos con coro , pasando al género de la Cantata . La forma de obertura francesa , ya utilizada simbólicamente en **Weimar** para la Cantata del primer Domingo de Adviento (que marca el comienzo del año litúrgico) **BWV 61 ,Nun komm , der Heiden Heiland ,** es retomada , por ejemplo , en las Cantatas **BWV 20** y **BWV 97** . El

Coro de entrada de la Cantata **BWV 7 ,Christ unser Herr , zum Jordan kam ,** (**1724**) , es , por así decirlo , un movimiento de concierto de violín , si se le comparan respectivamente las secciones con coro y violín solo y las secciones orquestales intermedias con la alternancia entre los pasajes "tutti" y "solo" de un concierto . Uno se siente sorprendido , a este propósito , por la semejanza de esta parte de solo , en su estilo figurativo típicamente violinístico , con la parte solo del primer movimiento del **Concierto para violín en La menor** , de Bach .

Cuando Bach se puso a componer Cantatas , la paráfrasis de Coral en el seno de la Cantata era poco corriente . El viejo Buxtehude había llevado a término su tipo de Cantata , los compositores más jóvenes se separaban cada vez más del himno o del Coral , para realizar , en unas formas más libres y unas melodías nuevas que inventaban sobre unas palabras nuevas , sus propias concepciones . En la composición musical , el himno no era propiamente más que el fundamento de la música de órgano correspondiente . Se encuentra , en cambio , en la tradición de la Alemania central y especialmente en la tradición de **Leipzig** desde el siglo XVII y comienzo del siglo XVIII , numerosos ejemplos que muestran que los predicadores tomaban a menudo el himno dominical como base de su prédica y esto porque los textos de las prédicas permanecían invariables durante decenas de años ; es probable , sin que se pueda demostrar , que Bach , en colaboración con un teólogo , trabajó de manera que en casi todas las Cantatas con coral inicial de un ciclo anual , basadas en el mismo himno dominical , la música correspondía a la categoría del sermón sobre este himno . Las Cantatas con coro inicial revelan con una claridad particular las relaciones de Bach con la tradición y , al mismo tiempo , la forma en la cual desarrolló y estudió los tipos tradicionales . La Cantata **BWV 4 Christ lag in Todes Banden** , data todavía de la época de **Mülhausen** . La obra se parece formalmente a las Cantatas de Coral Buxtehude por la forma en la cual , después de una breve sinfonía de introducción , cada estrofa está compuesta por una formación diferente . A raíz del encuentro con Buxtehude , Bach renuncia al "ritornello" entre las estrofas , pero en la primera estrofa , añade en el estilo motete del coro un recurso contrapuntístico bastante vivo , a la manera de las partitas de órgano de las primeras décadas del siglo XVII . En las otras estrofas , la melodía del himno es claramente identificable , incluso si el tipo de escritura varía de una estrofa a la otra . En la Cantata **BWV 137 , Lobet den Herren** , el texto original del himno se mantiene una vez más tal cual en todas las estrofas , pero Bach ha usado de ella con infinitamente más libertad en esta Cantata , transformando ciertas estrofas en trozos de tipo aria y con instrumentos obligados . Sobre el modelo del tipo de Cantata de Neumeister , inspirado en las Sagradas Escrituras , las Cantatas con Coral inicial de **Leipzig** se construyen de forma general , conservando las palabras de la primera y última estrofa del himno , mientras que las estrofas intermedias se reorganizan en recitativos y arias . Mientras que los recitativos , las arias y el coral final son análogas en cuanto al número de Cantatas sobre otros textos , las composiciones sobre la primera estrofa del texto presentan un interés particular . El coro de entrada de la Cantata **BWV 96 , Herr Christ , der einige Gottessohn** , ofrece el tipo de composición más empleado por Bach ; la melodía del himno es interpretada por una voz del coro (aquí una contralto) , con la cual las otras voces están dirigidas en polifonía y comentan , por medio del simbolismo musical algunas palabras aisladas, pero

son , por sus motivos , independientes del "cantus firmus" . La composición para coro se incorpora en un trozo orquestal autónomo en sí , que proporciona igualmente los interludios entre los versículos del coral . Genéricamente , este tipo deriva del preludio de Coral y del Coral de órgano ; dicho de otro modo , Bach ha transferido a la Cantata la tradición del Coral de órgano y la ha desarrollado ; pues el coro es un motete independiente escrito sobre el tema de un himno , en el sentido en que se comprendía este género al fin del siglo XVI y al comienzo del siglo XVII .
En la Cantata ***BWV 140 , Wachet auf , ruft uns die Stimme , de 1731*** *, Cristo es , según las palabras del himno , el novio y el alma (del creyente) la novia . Con el coro de entrada tratado como fantasía de Coral , en una transcripción análoga a la descrita anteriormente , con el Nº 4 constituido por un aria de tenor (himno) y con el Coral final (Nº 7) , se han conservado todas las estrofas del texto : a título de complemento se ha recurrido , en el espíritu de diálogo , a unos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento para los recitativos (Nº 2 y Nº 5) y los dúos (Nº 3 y Nº 6) . El diálogo , como género musical , fue introducido en 1644 por Andreas Hammerschmidt y servía de referencia en la representación personificada de datos religiosos , muy particularmente en la conversación de Dios con el alma humana . Los dos dúos de la Cantata son notables :* ***Wenn kömmst du , mein Heil*** *une al tipo de dúo de amor de la ópera barroca , la aspiración del creyente a la salvación sobre un tono melódico y expresivo que es igualmente el de la gran aria* ***Erbarme dich*** *de la* ***Pasión según San Mateo*** *, con la cual tiene en común el violín solo . En el segundo dúo* ***Mein Freund ist mein*** *; el sentimiento de amor ardoroso saciado – con oboe como instrumento solista – se ha convertido en un dúo de amor introvertido ; en los dos casos , Bach se ha servido de unas formas de ópera que estaban por esta época perfectamente a punto , pero gracias a su profundización en la expresión y a la elección de los instrumentos obligados , ha conferido a los dos dúos un sentido simbólico suplementario , pues el violín obligado está siempre unido en su caso al ser humano ; por el contrario , las maderas al principio divino . La Cantata* ***BWV 49 , Ich geh und suche mit Verlangen*** *, ha sido calificada de diálogo por el mismo Bach , que ha hecho de Cristo (bajo) y del alma (soprano) el novio y la novia . El número final de la Cantata reposa en la 7ª estrofa del himno* ***Wie schön leuchtet der Morgenstern*** *, publicado en 1599 bajo el título* ***Ein geistliches Brautlied*** *(canto nupcial espiritual) , con* ***Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *en apéndice de un tratado de edificación (buen ejemplo) , caído en el olvido desde hace mucho tiempo . En las dos Cantatas , Bach ha seguido el tema teológico del texto y ha obtenido por la analogía del dúo de amor y de la interiorización de éste , una nueva dimensión expresiva .*

La utilización de los instrumentos solistas en las Cantatas de Bach es notable , no cesando éstos de alternarse según las posibilidades prácticas de las cuales disponía el músico . Es así como las partes de órgano obligado que se presentan a partir del año 1726 , estaban destinadas al joven Friedmann , que entonces tenía 16 años . Bach disponía del concurso del célebre músico municipal Reiche como trompeta . Mientras que Bach , en ***Coethen*** *, escribió las primeras obras concertantes para flauta travesera (* ***Suite en MI menor , Concierto de Brandenburgo Nº 5*** *) , en* ***Leipzig*** *no utilizó más que flautas de pico a partir de 1724 y , a continuación , más a menudo , la flauta tavesera , habiendo encontrado un ejecutante conveniente . En esto , como en las*

formaciones que comportan instrumentos que se salen de lo común – oboe ***da caccia*** *,* ***violoncello piccolo*** *, provisto de una quinta cuerda por sugerencia de Bach y cuyas partes son igualmente ejecutables sobre la* ***viola pomposa*** *, concebida también por Bach (ejs.;* ***BWV 6 , 41 , 49 , 180)*** *, se muestra su interés por la novedad , pero también su espíritu eminentemente práctico .*

Algunas Cantatas contienen , a guisa de introducción , un número instrumental , cuyo modelo proviene de sus propios conciertos de solista , de otras composiciones (por ejemplo , el ***Preludio de la Partita en MI mayor*** *para violín solo en la Cantata* ***BWV 29*** *) o más generalmente , del principio concertante .*

La multiplicidad y la riqueza que caracterizan , tanto en el dominio vocal como instrumental , las Cantatas de Bach , no son , después de un período de aprendizaje y de maduración de experiencias , una cuestión de desarrollo en el sentido de perfeccionamiento ; descansan más en el despliegue de numerosas posibilidades formales y expresivas , a partir de una reflexión crítica sobre las tradiciones musicales y de una apertura a la renovación internacional .

Octubre de 2006 .

00 – DATOS BIOGRAFICOS

Forma parte de una sertie de cantatas que datan del primer año en ***Leipzig*** *y escritas sobre unos textos de un autor desconocido en el cual se ha creído . no sin razón , reconocer a un teólogo . El texto está claramente articulado : el tema se expone (Nº 1) sobre una parábola del evangelio de la* ***Ascensión*** *, desarrollado después (en los Nº 2, 4 y 5) – no sin una recapitulación didáctica (* ***und aber heißt ein selger Christ , wer gläubet und getaufet ist*** *- he ahí por qué el que cree y se bautiza , es un cristiano colmado) – mientras que los corales (Nº 3 y 6) , representan una aprobación de la comunidad en forma de oración .*

Esta obra , compuesta para un día de fiesta religiosa , extraña por un tono próximo a la música de cámara : el efecto más notable se obtiene por el coro de introducción , cuyo desarrollo temático está asegurado en gran medida por las partes instrumentales . El Nº 2 nos ha llegado incompleto ; falta la parte de violín solo que , con ayuda de pequeñas partituras de tenor y de continuo conservadas , puede ser reconstruído , sino textualmente , al menos en un estilo casi fiel , lo que evita una apariencia fragmentaria en la interpretación . A continuación , merece ser anotado muy especialmente el tratamiento del Coral Nº 3 : el tipo tradicional de ***concerto*** *de coral de armonización reducida , modernizado con los medios del siglo XVIII – caracterización temática del contracanto , virtuosidad melódica de tipo instrumental – , recibe también un nuevo soplo .*

01 – CORO

El que crea y se bautice , será salvo .
(N. del T.) *: Leer el Evangelio de San Lucas (Lc. 16,16)*
Datos tomados de :

BIBLIA DE JERUSALEN
Ed. Probable de 1992
Ed. DESCLÉE DE BROUWER
BILBAO

02 – ARIA

La fe es la prueba del amor
Que Jesús proteja a los suyos
He ahí por qué , por puro amor ,
Al inscribirme en el libro de la vida
Me ha atribuído este tesoro .

03 – CORAL

Dios Padre , héroe poderoso ,
Me has amado eternamente
En Tu Hijo
Tu Hijo se ha unido a mí
Es mi tesoro , soy su amada ,
Colmada de felicidad en El .
Eia !
Eia !
Allá arriba me concederá la vida celeste
Que mi corazón lo alabe por toda ala eternidad !

04 – RECITATIVO

Mortales ¿ Reclamáis
Conmigo
Contemplar la cara de Dios ?
Entonces , no construyáis sobre las buenas obras
Pues si es verdad que un cristiano
Debe practicar las buenas obras
Puesto que es la voluntad real de Dios ,
Es , sin embargo , la sola fe
Que hace de nosotros unos justos y unos bienaventurados en presencia de Dios .

05 – ARIA

La fe da al alma unas alas
Que la levantan hasta el cielo ,
El bautismo es un sello de la gracia
Que nos trae la bendiciçon divina ;
He ahí por qué el que crea y se bautice
Es un cristiano colmado .

06 – CORAL

Concédeme la fe
En Tu Hijo Jesucristo ,
Perdóname también los pecados
Que he cometido hasta ahora
No me rechazarás ,
Como lo has prometido ,
Asumirás mis pecados
Y me librarás de su peso .

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 037

3ª EDICION

TEXTOS EN FRANCES

PAGINAS : 025 – 032

L'EVOLUTION MUSICALE DE BACH DANS LES CANTATES

La production de cantates de Bach dépend , pour ce qui est de la répartition des oeuvres , des tâches qui incombaient au musicien dans les divers postes qu'il occupa ; du point de vue musical , elle varie selon l'intérêt porté par Bach à tel ou tel compositeur contemporain , ainsi qu'aux circonstances pratiques de l'exécution musicale . Alors qu'il était organiste à ***Mühlhausen*** *(1707 – 1708) et à la cour de* ***Weimar*** *(1708 – 1714) , il eut à composer en quelques occasions des cantates spirituelles et profaines . A* ***Weimar*** *, à partir du mois de mars 1714 , pourvoir à la musique et à l'execution d'una cantate religieuse chaque mois , faisant partie de ses attributions de* ***Konzertmeister*** *, tandis que dans la période (de 1717 à avril de 1723) oú il fut maître chapelle a la cour calviniste de* ***Coethen*** *, il composa uniquement des cantates d'hommage , le culte réformé adoptè par le Prince n'admettant pas les cantates d'église . Ce fut seulement lorsqu'il prit ses functions de* ***Kantor*** *à* ***Saint-Thomas de Leipzig*** *, que Bach eut l'obligation de donner une cantate chaque dimanche (suf les 2ème , 3ème et 4ème dimanche de l'Avent et pendant la Carême) ainsi qu'à la Saint-Jean , à la Saint-Michel , à la fête de la Réforme et aux fêtes de Marie . Aussi est-ce seulement à l'époque de* ***Leipzig*** *qu'il commence à composer systématiquement des cantates constituant – si les renseigements fournies par le nécrologie sont exacts – un fonds de cinq cycles annuels de cantates correspondant à l'anné liturgique . Ce faisant , il recourt parfois aussi à des oeuvres antérieures , de sorte que les cantates de ces cycles annuels ne virent pas toutes le jour à* ***Leipzig*** *. Durant ses deux premières annés d'exercice à* ***Leipzig*** *, il vient à but de deux cycles , le troisième se répartit sur les annés 1725 à 1727 et se voit completé par des oeuvres de son cousin de* ***Meiningen , Johann Ludwig Bach*** *. Pour les deux derniers cycles annuels dont fait mention la notice nécrologique , il n'existe que peu de points de repère : la continuité cesse avant même l'anné 1730 , du moins à ce que nous pouvons constater d'après les cantates parvenues jusqu'à nous , mais jusque dans les années 1740 Bach compose toujours de temps à autre des cantates isolées qu'il intègre aux cycles deja existants . Les documents ou récits d'èpoque relatifs aux exécutions des oeuvres renseignent à ce sujet . c'est ainsi que la cantate* ***Wachet auf ruft uns die Stimme*** *, BWV 140 , écrite pour le 27ème dimanche après la Trinité de l'année 1731 fut rangée dans le cycle annuel des cantates sur Choral . Durant le temps qu* ***Bach*** *pasa à* ***Leipzig*** *, seule l'anée 1742 présente encore une fois un aussi grand nombre de dimanches après la Trinité . Il remania en cantates d'église quelques-unes de ses cantates profanes ou bien leur emprunta divers airs ou choeurs pour lesquels il fit écrire des paroles en conformité avec les sentiments exprimés par la musique . De cette manière , le choeur d'entrée* ***Jauchzet , frohlocket*** *, de l.Oratorio*

de Noël (cantate pour lepremier jour de Noël) reprend le choeur-titre ***Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!*** *De la cantate d'aniversaire BWV 214 .*

Deux des plus anciennes cantates de Bach conservées , ***Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu Dir*** *, BWV 131 et* ***l'Actus Tragicus (Gottes Zeit ist der allerbeste Zeit)*** *BWV 106 diffèrent foncièrement des cantates postérieures . Elles consisten toutes deux en breves épisodes s'enchaînant les uns aux autres , les pasajes de solo doivent plutôt éter qualifiés d'ariosi que d'airs , les récitatifs y font entièrement défaut . C'est que les genres ayant servi de modèles a ces compositions ne sont pas les cantates de* ***Buxtehude*** *(comme pour la cantate BWV 4 à laquelle nous reviendrons) meis le concert spirituel et le motet ,* ***l'Actus Tragicus*** *, composé pour une cérémonie funèbre , frappe par le choix de ses textes : citacións de l'Ancien et le Nouveau Testament sont grouppés et opposés au cantique de manière à ce que les éléments s'interprètent réciproquement .Dans de nombreuses musiques funèbres qui virent le jour à cette époque en Saxe et en Thuringie , pareil procédé s'était dégradé jusqu'à devenir un vulgaire artifice musical . Mais la cantate de* ***Bach*** *– a propos de laquelle* ***Alfred Dürr*** *parle à juste titre d'une* ***oeuvre géniale , telle que n'en réussisent que rarement les grand maîtres eux-mêmes et avec laquelle le jeune musicien de vingt-deux ans laisse tout d'un coup tous ses contemporains loin derrière lui*** *(Kantaten II , p.611 sq.) – s'élève , elle , bien au-dessus de la moyenne par la force expressive de la superposition des textes et de la citation instrumentale du cantique . Ce qui était , dans ce genre musical , une tradition très ancienne reçut un cachet personnel dans la structuration infiniment élaborée des détails et dans la forme . Avec uns distribution instrumentale comprenant deux flûtes è bec et deux violes de gambe avec continuo dans la cantata BWV 106 ou encore hautbois , basson ,violon , deux altos et continuo dans la cantate BWV 131 ,* ***Bach*** *se situe , lui aussi , dans cette tradition (propre surtout à l'Allemagne du Sud) , dans laquelle c'est le registre intermédiaire (alto/ténor) et non supérieur des instruments à cordes qui est mis en valeur .*

Les compositions datant de l'époque de ***Weimar*** *révèlent pour la première fois chez Bach sa conaissance de la musique italienne , transmise probablemente par le duc* ***Johann-Ernst*** *de* ***Saxe-Weimar*** *, lui-même compositeur à ses heures et dont* ***Bach*** *arrangea pour l'orgue deux concertos . Le duc rapporta vraisemblablement d'un voyage aux Pays-Bas des oeuvres de compositeurs italiens car ce fut peu après de son retour (en 1714) que naquirent les premières transcriptions effectuées par* ***Bach*** *d'ouvrages de* ***Vivaldi*** *imprimés en 1713 seulement . C'est sous son visage italien que l'orchestre à cordes constitue de plus en plus , dans les cantates , le fondement essentiel de la partie instrumentale . En 1714 apparaît dans la production de* ***Bach*** *le poète* ***Erdmann Neumeister*** *qui , désormais , détermine de manière decisive le type même de la cantate de* ***Bach*** *. A certaians égards , l'histoire de la*

cantate de ***Bach*** *est dès lors aussi l'histoire du type de cantate forgé par* ***Neumeister*** *.* ***Bach*** *y utilise pour la première fois l'aria da capo de l'opéra italien , ainsi que le récitatif ,tant secco (avec continuo seulement) qu'accompagnato (avec orchestre) .* ***S'il me faut m'exprimer brièvement , une cantate n'est pas autre chose , pour la forme , qu'un fragment d'opéra , fait de stylo recitativo et d'airs ,*** *déclare* ***Neumeister*** *dans le préface d'un recueil de textes de ses premières cantates* ***…... en ce qui concerne les airs , ceux-ci doivent ….....toujours posséder un sentiment , ou une morale ou quoi que soit d'autre qui leur appartienne bien en propre . Et à cet effect chacun peut choisir à son gré ce qui lui convient . Si l'on peut , dans un air répèter , sans que le texte perde son sens , ce qu'on appelle le capo , ou commencement , cela est d'un très bon effect musical*** *(de Phillip Spita I , pp 467 et suivantes). Les cantates de* ***Neumeister*** *prévoient en règle générale deus groupes de récitatif et air d'inspiration littéraire ; le rôle de* ***Bach*** *a principalement consisté à ajouter le choral final , meis parfois aussi à exploiter dans la partie instrumentale, sans en utiliser les paroles , des cantiques réligieux . Importante et significative est la manière dont il élargit les récitatifs par l'arioso , soit intercalé pour interpreter un mot-clef , soit développé a la fin .*

La découverte et l'ètude de la musique italienne ouvrent à ***Bach*** *de nouveaux horizons . A la partie chantée viennent dorénavant s'ajouter , assez souvent , des instruments obligés dont le choix et l'utilisation gagnent de plus en plus en signification symbolique . Dans la cantate BWV 182 , les instruments alternent encore fréquemment ; dans la cantate de Pentecôte* ***Erschallet , ihr Lieder*** *BWV 172 (1714)* ***Bach*** *utilise trois trompettes et timbales dons l'orchestre et l'air* ***O heiligste Dreifaltigkeit*** *est écrit pour basse , trois trompettes et continuo : le symbolisme sonore des instruments lié à la fanfare se voit revêtir une signification chrétienne . Le récitatif et l'air des cantates de* ***Bach*** *requiérent un haut degré de virtuosité de la part des chanteurs et des instrumentistes solistes , parfois aussi des exécutants du continuo , et renferment en plus du symbolisme instrumental un symbolisme thématique et figuratif . Dans la cantate* ***Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*** *BWV 18 , une de toutes premiéres composées sur un texte de* ***Neumeister*** *, divers mots du récitatif font déjà l'objet d'un commentaire explicatif recourant au symbolisme musical .*

En s'ouvrant aus idées et à l'inspiration de la musique italienne et en les reliant , par un processus d'assimilation , à ses propes besoins expressifs , ***Bach*** *ne parvient pas d'emblée à l'équilibre et à la maturité des cantates de* ***Leipzig*** *, dans lesquelles un air ou un duo sont toujours précédés d'un récitatif . Dans les premières compositions du genre , on trouve souvent une succession d'airs dépourvus de récitatifs de transition (BWV 182 , 172 , 12) , mais aussi une succession de récitatifs (BWV 18) ;****Bach*** *pratique aussi , depuis le type de cantate mis au point par* ***Neumeister*** *, l'alternance régulière récitatif-air (BWV 61 et la cantate de*

soliste BWV 199) . La clarification de la structure formelle d'ensemble, souvent liée à une symmetrie des numèros autour d'un morceau central , est un aspect caractéristique de nombreuses cantates de ***Leipzig*** *. Un autre moyen important pour l'articulation de la forme consiste à encadrer un ou deux groupes de récitatif – air (éventuellement duo) par un numéro de forme libre en introduction et par le choral final .* ***Bach*** *ayant disposé à* ***Leipzig*** *d'une excellente chorale , ce sont surtout les choeurs d'ouverture qui gagnent a cette époque en envergure et en diversité formelle . Certaines formes provenant de la musique instrumentale se voient modifiées pour devenir des morceaux avec choeur en passant dans le genre de la cantate . La forme de l'ouverture française , déjà utilisée symboliquement à* ***Weimar*** *pour la cantate du premier dimanche de l'Avent (qui marque le début de l'anée liturguique)* ***Nun komm, der Heiden Heiland*** *BWV 61 , est par exemple reprise dans les cantates 20 et 97 . Le choeur d'entrée de la cantata* ***Christ unser Herr zum Jordan kam*** *BWV 7 (1724) est pour ainsi dire un mouvement de concerto de violon , si l'on compare respectivement les sections avec choeur et violon solo et les sectiones orchestrales intermediaires avec l'alternance entre passages solo et tutti d'un concerto . On est frappé à cet propos de la ressemblance de cette partie du solo , dans son style figuratif typiquemente violonistique , avec la partie solo du premier mouvement du* ***Concerto pour violon en la mineur ,*** *de* ***Bach .***

Lorsque ***Bach*** *se mit à composer des cantates , la paraphrase du choral au sein de la cantate n'était plus guère courante . Le vieux* ***Buxtehude*** *avait mené à terme son type de cantate , les compositeurs plus jeunes se dètachaient de plus en plus du cantique ou du choral pour réaliser , dans des formes plus libres et des mélodies qu'ils inventaient sur des paroles nouvelles , leurs propres conceptions . Dans la composition musicale , le cantique n'était pratiquement plus que le fondement de la musique d'orgue correspondante . On trouve en revanche , dans la tradition de l'Allemagne centrale , et tout spécialement dans la tradition leipzigoise des XVIIe et début XVIIIe siécles , des nombreux exemples montrant que les prédicateurs prenaient souvent le cantique dominical pour base de leur prêche , ceci parce que les textes de prêche restaient les mêmes pendant des dizaines d'anées ; il est probable , sans qu'on le puisse le prouver , que* ***Bach*** *, en collaboration avec un théologien , travailla de manière à ce que , dans presque toutes les cantates sur choral d'un cycle annuel basées sur le même cantique dominical , la musique correspondit à la catégorie du sermón sur ce cantique . Les cantates sur choral révèlent avec une netteté particulière les rapports de* ***Bach*** *avec la tradition et , en même temps , la façon dont il développa et étendit les types traditionels . La Cantate* ***Christ lag in Todesbanden*** *BWV 4 date encore de l'époque de* ***Mühlhausen .*** *L'ouvre ressemble formellement aux cantates de choral de* ***Buxtehude*** *par la façon dont , après une breve sinfonía d'introduction , chaque strophe est composée pour une formation différente . A l'encontre de*

***Buxtehude** , **Bach** renonce à la ritournelle entre les strophes mais ,dans la première strophe , il ajoute au style motet du choeur un revêtement contrapuntique fort vivant , à la manière des partitas d'orgue des dernières décades du XVIIe siècle . Dans les autres strophes , la mélodie du cantique est nettemente identifiable , même si le type d'écriture varie d'une strophe à l'autre . Dans la cantate BWV 137 , **Lobet den Herren** , le texte original du cantique st una fois encore maintenu tel quel dans toutes les strophes , mais **Bach** en a usé avec infiniement plus de liberté dans cette cantate leipzigoise , en transformant plusieurs strophes en morceaux de type aria et avec instruments obligés . Sur le modèle du type de cantate de **Neumeister** inspirée de l'Écriture sainte , les cantates sur choral de **Leipzig** se font pour règle générale de conserver les paroles des première et dernière strophes du cantique , tandis que les strophes intermédiaires sont remaniées en récitatifs et en airs . Alors que récitatifs , airs et choral final sont analogues aux números des cantates sur d'autres textes , les compositions sur la premiére strophe du texte présentent un Interêt particulier . Le choeur d'emtrée de la cantata **Herr Christ , der einige Gottessohn** , BWV 96 offre le type de composition le plus employé par **Bach** : la mélodie du cantique est chantée par une voix du choeur (ici un alto) avec laquelle les autres voix sont conduites en polyphonie et commentent au moyen du symbolisme musical quelques mots isolés , mais sont , par leurs motifs , indèpendantes du **Cantus firmus** . La composition pour choeur est incorporée à un morceau orchestral en soi autonome , qui fournit également les interludes entre les versets du choral . Génériquement , ce type dérive du prélude de choral et du choral d'orgue , autrement dit **Bach** a transferé à la cantate la tradition du choral d'orgue et l'a développée , car le choeur est un motet indépendant écrit sur le thème d'un cantique , dans le sens où on comprenait ce genre à la fin du XVIe et au debut du XVIIe siécles .*

*Dans la cantate **Wachet auf , ruft uns die Stimme** BWV 140 (1731) le Christ est , selon les paroles du cantique , le fiancé et l'âme (du croyant) la fiancée . Avec le choeur d'entrée traité en fantaisie de choral , dans uns transcription analogue à celle décrite ci-dessus , avec le Nº 4 constitué par un air de ténor (cantique) et avec le choral final (Nº 7) , toutes les strophes du texte sont conservées ; à titre de complément , on a recouru , dans l'esprit du dialogue , à des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament pour les récitatifs (Nº 2 , Nº 5) et les duos (Nº 3 , Nº 6) . Le dialogue , en tant que genre musical fut introduit en 1644 par **Andreas Hammerschmidt** et servait de référence à la représentation personnifiée de données religieuses , tout particulièrement à l'entretien de Dieu avec l'âme humaine . Les deux duos de la cantate son remarquables **Wenn kömmst du , mein Heil** allie au type du duo d'amour de l'opéra baroque l'aspiration du croyant au salut , énoncée sur un ton mélodique et expressif qui est également celui du grand air **Erbarme dich** , de la **Pasión selon Saint-Matthieu** , avec lequel le dua a aussi en commun le violon solo . Dans le second duo **Mein Freund ist***

***mein** , le sentiment d'ardeur amoureuse assouvie – avec hautbois comme instrument soliste – est devenu un duo d'amour introverti ; dans les deux cas , **Bach** s'est servi des formes de l'opéra qui étaient a cette époque parfaitement au point , mais grâce a son approfondissement de l'expresion et au choix des instruments obligés , il a conféré aux deux duos un sens symbolique supplémentaire , car le violon obligé est toujours rattaché chez lui a l'être humain , les bois par contre au principe divin . La cantate **Ich geh und suche mit Verlangen** BWV 49 a été qualifiée de dialogus par **Bach** lui-même qui a fait de Christ (basse) et de l'âme (soprano) le fiancé et la fiancée . Le numéro final de la cantate repose sur la 7e strophe du cantique **Wie schön leuchtet uns der Morgenstern** publié en 1599 sous le titre **Ein geistlisches Brautlied** (chant nuptial spirituel) , avec **Wachet auf ruft uns die Stimme** en appendice d'un traité d'édification depuis longtemps tombé dans l'oublie . Dans les deux cantates , **Bach** a suivi le sujet théologique du texte et a obtenu par l'analogie du duo d'amour et par l'intériorisation de celui-ci une nouvelle dimension expressive .*

*L'utilisaton des instruments solistes dans les cantates de Bach est remarquable , ceux-ci ne cessant d'alterner suivant les possibilités pratiques dont le musicien disposait . C'est ainsi que les partis d'orgue obligé qui se présentent à partir de l'anée 1726 étaient destinées au heune **Friedmann** , alors agé de seize ans . **Bach** disposait du concurs du célèbre musicien municipal **Reiche** comme trompette . Alors que Bach , à **Coethen** , écrivit ses premières oeuvres concertantes pour flûte traversière (Suite en si mineur , 5º Concerto brandebourgeois) , à **Leipzig** il n'utilise plus d'abord , a partir de 1724 , que des flûtes à bec , et par la suite le plus souvent la flûte traversière , ayant manifestement trouvé alors un executant convenable . En cela , comme dans les formations comportant des instruments sortant du común – oboe da caccia , violoncello piccolo pourvu d'une 5e corde sur la sugestion de **Bach** et dont les parties sont également jouables sur la viola pomposa elle-même conçue par **Bach** (ex. BWV 6 , 41 , 49 , 180) – se montre son interêt pour la nouveauté mais aussi son esprit éminemment pratique . Quelques cantates contiennent en guise d'introduction un numéro instrumental dont le modéle provient des propes concerti de soliste , d'autres compositions (par example du prélude de la **Partita en mi majeur para violon seul** dans la cantate BWV 29) ou plus généralement du principe concertant .*

*La multiplicité et la richesse qui caractérisent , tant dans le domaine vocal qu'instrumental , les cantates de **Bach** ne sont pas tellement , aprés una période d'apprentissage et de maturation d'expériences une question de développement au sens de perfectionement , elles reposent plûtot sur le déploiement de nombreuses possibilités formelles et expressives , à partir d'une réflexion critique sur les traditions musicales et d'une ouverture au renouvellement international .*

00 – DONNÉES BIOGRAPHIQUES

Fait partie d'une série de cantates datant de la première année de ***Leipzig*** *et écrites sur des textes d'un auteur inconnu dans lequel on a cru , peut-être non sans raison , reconnaître un théologien . Le texte est clairement articulé : le thème est exposé (Nº 1) sur une parole de l'évangile de l'Ascension , puis développé (dans les Nº 2 , 4 et 5) – non sans une récapitulation didactique (**und daheer heißt ein selger Christ , wer gläubet und getaufet ist** - c'est pourquoi celui qui croit et qui est baptisé , est un chrétien comblé) – tandis que les chorales (Nº 3 et 6) réprésentent une approbation de la communauté sous forme de prière .*

Cette oeuvre , composée pour un jour de fête religieuse étonne par un ton proche de la musique de chambre ; l'effet le plus marquant est obtenu par le choeur d'introduction , dont le développement thématique est assuré dans une large mesure par les parties instrumentales . Le Nº 2 nous est parvenu incomplet ; il manque la parte de violon solo qui , à l'aide des parties de ténor et de continuo conservées , peut être reconstituée sinon textuellement , du moins dans un style à peu près fidèle , ce qui évite à l'interprétation un aspect fragmentaire . Dans la suite , le traitement du choral Nº 3 mérite d'être remarqué tout spécialement : le type traditional du concerto du choral d'harmonisation réduite ,modernisé avec les moyens du XVIII siècle – characterisation thématique du contrechant , virtuosité mélodique du type instrumental – reçoit ainsi un nouveau souffle .

01 – CHOEUR

Celui qui croira et sera baptisé sera sauvé .

02 – AIR

La foi est la gage de l'amour
Que Jésus tient en sa garde pour les siens .
C'est pourquoi il m'a , par pur amour ,
En m'inscrivant dans le livre de la vie ,
Attribué ce trésor .

03 – CHORAL

Dieu le Père , mon puissant héros ,
Tu m'as aimée éternellement pour le monde
En ton fils
Ton fils s'est uni à moi ,
Il est mon trésor , je suis sa fiancée ,
Comblée de félicité en lui .
Eia!Eia!
Il m'accordera là-haut la vie céleste ,
Que mon coeur le loue pour l'éternité .

04 – RÉCITATIF

Mortels , vous réclamez
Avec moi
De contempler la face de Dieu ¿
Alors ne bâtissez pas sur des bonnes oeuvres
Car s'il est vrai qu'un chrétien
Doit pratiquer les bonnes oeuvres
Puisque c'est la volonté réelle de Dieu ,
C'est pourtant la foi seuel
Qui fait de nous des justes et de bienhereux en présance de Dieu .

05 – AIR

La foi donne à l'âme des ailes
Qui l'élèvent jusqu'au ciel ,
Le baptême est un sceau de la grâce
Qui nous apporte la bénédiction divine ;
C'est pourquoi celui qui croit et qui est baptisé
Est un chrétien comblé .

06 – CHORAL

Accorde-moi la foie
En ton fils Jésus-Christ ,
Pardonne-moi aussi les péchés
Que j'ai commis jusqu'ici .
Tu ne me refuseras pas ,
Comme tu l'as promis ,
D'assumer mes péchés
Et de me délivrer de leur fardeau .

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 037

3ª EDICION

TEXTOS EN INGLES

PAGINAS : 034 – 041

MUSICAL DEVELOPMENT IN BACH'S CANTATAS

*The rate at which Bach produced cantatas depend upon the tasks of this particular professional posts , the musical design of those he composed reflects his attitude toward contemporary music and the possibilities he had for their performance .As organist in **Mühlhausen** (1707 – 08) and at the court of **Weimar** (1708 – 1714) , he composed sacred and secular cantatas for various occasions . Beginning in March 1714 one of his duties as orchestra leader in **Weimar** was to perform one church cantata each month , while as court orchestra conductor at the Calvinist court in **Cöthen** (1717 to April 1723) he merely wrote cantatas of homage , there being no opportunity to perform church cantatas . It was not until he took over the cantor's duties at the church of **St. Thomas** that Bach was obliged to perform a cantata every Sunday (except for the Second , Third and Fourth Sundays in Advent , and in Passiontide) , on the feast days of St. John ,St.Michael and of the Reformation , as well as the three days of Our Lady . Thus it was only during his tenure in **Leipzig** that he began to compose cantatas systematically and , if his obituary is correct , to create a fund of five annual cycles based upon the church year . In this respect , he also had recurse to earlier works , so that not all the cantatas of an annual cycle were composed in **Leipzig** . In the first two years of his official **Leipzig** post he wrote two annual cycles , composition of the third being spread over the years from 1725 – 1727 and supplemented by performances of works by **Johann Ludwig Bach** , his nephew in **Meiningen .***

*There are only e few clues concerning the last two annual cycles mentioned by the obituary writer . The continuity broke off even prior to 1730 , as far as can be deduced from historical sources , but even well into the 1740s **Bach** was still composing individual cantatas and classifying them among the existing annual cycles . Information handed down regarding ther performances is not very illuminating in this respect . For instance , **Wacht auf , ruft uns die Stimme** (BWV 140) for de 27th Sunday after Trinity , was composed at 1731 and incorporated into the annual cycle of the chorale cantatas . During **Bach's** tenure in **Leipzig** a year with that many Sundays after Trinity only occurred once again in 1742 . He rearranged some of his secular cantatas entirely as church cantatas , or took from them individual arias or choruses to which he had texts prepared to correspond with the musical emotion . Thus the introductory chorus of the Christmas Oratorio (cantata por Christmas Day) **Jauchzet , frohlocket** . is based upon the chorus **Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!** From the gratulatory cantata of the same name , BWV 214 .*

*Two of the earliest surviving **Bach's** cantatas , **Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir** , (BWV 131) and **Actus tragicus (Gotts Zeit ist die***

allerbeste Zeit , BWV 106) *fundamentally differ from the later cantatas ; formally both consist of brief sections which merge into one another . The solo parts can be described more as ariosi than short arias , while recitatives are altogether lacking . The genre models are thus not* ***Buxtehude's*** *cantatas (as in Cantata Nº 4 discused below) , but the sacred concerto and the motet .* ***Actus tragicus*** *composed for a funeral , is conspicuous for this choice of text : quotations from the Old and New Testaments are grouped and contrasted with the church hymn in such a manner that the elements reciprocally interpret one another . Works of this nature , written in* ***Saxony*** *and* ***Thuringia*** *as numerous funeral compositions were , had degenerated to the level of artisan's handwork .* ***Bach's*** *works was rightly described by* ***Alfred Dürr*** *as* ***a work of genius , which even great masters only seldom manage to achieve , and with which the 22-years-old at one below left all this contemporaries far behind*** *. The work stands out for above the average because with the grouping of the texts and the instrumental citation of the hymn to the sung Bible text , it takes on a strongly expressive stratification . What , from the point of view of the genre , was a long exercised tradition , now received* ***Bach's*** *own hallmark of style evident in the consistent throughconstruction of the details and in the distinctive formal disposition . In the instrumental scoring for two recorders and two violas* ***da gamba*** *, with continuo , in Cantata BWV 106 and oboe , bassoon , violin , two violas and continuo in BWV 131 ,* ***Bach*** *also observed the older (and above all Southern Germany) tradition of emphasizing with the strings the middle and not the violin register .*

Bach's *familiarity with the italian music made itself felt for the first time in the compositions of the* ***Weimar*** *period , the knowledge pressumably passed on to* ***Bach*** *by the Duke* ***Johann-Ernst of Saxe-Weimar*** *, who also composed music and for whom* ***Bach*** *arranged two concertos for organ . Evidently the young duke brought back works by young italian composers from a visit to the Netherlands , for soon after his return (1714)* ***Bach*** *wrote his first arrangements of works by* ***Vivaldi*** *, though they had just appeared in print a year earlier . Similarly , to an increasing degree the basis of the instrumental parts in the cantatas became the string orchestra , a marked element in Italy . In 1714 the poet* ***Erdmann Neumeister*** *made his appearance in* ***Bach's*** *works , and from them on fundamentally determined the outward form of* ***Bach´s*** *cantatas . To a certain extent , from that point , the history of* ***Bach*** *cantatas is also the history of* ***Neumeister*** *type of cantata . For the first time* ***Bach*** *now used the* ***da capo*** *aria of italian opera , as well as the recitative , both as* ***secco*** *(supported only by the continuo) and as* ***accompagnato*** *(with orchestral accompaniment) .* ***If I were to explain it briefly , a cantata looks no different from an opera made up of stylo recitativo and arias*** *, wrote* ***Nemeister*** *in a foreword of a text edition of early cantatas (1704) . He also said :* ***as far as the arias are concerned , these should………. contain an emotion , or a moral , or some other special element***

within them . And for this purpose one can choose according to one's wish a suitable genus . If one can repeat in an aria the so-called Capo , or the beginning, in a complete meaning , then the music is quite pleasing (Philipp Spitta) *. As a rule ,* ***Neumeister's*** *cantatas provide for two pairs of freely written recitatives aand arias ;* ***Bach*** *had above all added the concluding chorus , but also occasionally arranged church hymn tunes in the instrmental part . An important aspect is his expansion of the recitative by way of arioso inserts to interprete single works , or by concluding with an arioso .*

The preoccupation with Italian music opened up for ***Bach*** *a new field of musical design . He then frequently added to the singing voice in the aria obbligato instruments , the selection and application of which took an growing symbolic significance . In Cantata BWV 182 the instruments still frequently change . In the* ***Whitsuntide*** *cantata* ***Erschallet ihr Lieder*** *, BWV 172 (1714) ,* ***Bach*** *uses three trumpets and kittledrums in the orchestra . The aria* ***O heiligste Dreifaltigkeit*** *is scored for bass , three trumpets and continuo , the tone symbolism of the instruments in conjunction with signal-like motifs being reconstrued in the Christian sense . The recitative and aria in* ***Bach's*** *cantatas demand a high degree of virtuosity on the part of singers and solo instrumentalists , occasionally also of the continuo player , and in addition to the instrumental symbolism also encompass motif and figure-oriented elements . In* ***Gleichwie der Regen und Schnee vom Himel fällt*** *,(BWV 18) one of the earliest cantatas based on a text by* ***Neumeister*** *, individual words in the recitative are interpreted in tone symbols .*

By being receptive to inspirations from italian music and letting them serve his own expressive intentions , ***Bach*** *had not yet discovered that mature and well-balanced style of the* ***Leipzig*** *cantatas in which a recitative in each precedes an aria or a duet . In the early cantatas we frequently encounter arias without recitatives as intermediate links (for instance BWV 182 , 172 and 12) , but also the inclusion of recitatives (BWB 18) . In addition , from the time of his first use of the* ***Neumeister*** *type of cantata , he also incorporated the regular alternation of recitative and aria (BWV 61 , and in the solo cantata BWV 199) . Clarification of the overall formal design , frequently combined with a symmetrical arrangement of the movements around a central one , is characteristic of many* ***Leipzig*** *cantatas . Another significant feature of the formal structure is the enfolding of one or two pairs of recitatives and arias (or a duet) by a free movement at the beginning and the concluding chorus respectively . In view of the fact that* ***Bach*** *had a good choir at his disposal in* ***Leipzig ,****the introductory choruses in particular gained in signifiance and formal diversity . The forms of instrumental music were amended and reinterpreted as movements with choruses, for the cantata . The form of the Franch overture , already used in* ***Weimar*** *in a symbolic sense , to the cantata* ***Nun komm , der Heiden Heiland*** *, (BWV 61) , written for the First Sunday of Advent (beginning of the church year) , is taken up again*

for instance in Cantatas BWV 20 y 97 . The introductory chorus to ***Christ unser Herr zum Jordan kam*** *. BWV 7 (1724) is formally very similar to a violin concerto movement . The parallel structure is found by placing the choral sections accompanied by the solo violin side by side with the solo episodes of a concerto and by likening the instrumental interludes to the tutti parts of a concerto . A conspicuous aspect here is the similarity in the figural , violin-style arrangement of the violin part with the solo passage in the first movement of* ***Bach's*** *Violin Concerto in A minor .*

When ***Bach*** *started to compose cantatas , the chorale arrangement in cantatas had practically ceased to be commonly practised . The elderly* ***Buxtehude*** *carried on with his kind of cantata to the end , while younger composers increasingly turned away from the church hymn in order to realize their ideas in freer forms and self-created melodies to new texts . As far as composition was concerned , the church hymn was essentially confined to serving as the basis for correspondign organ music . On the other hand , in the Central Germany , and specifically the* ***Leipzig*** *tradition in the seventeenth and early eighteenth centuries , there are numerous examples indicating that an account of the fact that sermon texts remained the same for decades , clergymen often also used the Sunday hymn aas the basis for the sermon . It is probable , although impossible to prove , that* ***Bach*** *collabored with a theologian in such a manner that with regard to the almost complete annual cycle of the chorale cantatas ,which applied to the appropriate Sunday hymn , the musical interpretation was allotted to the hymn sermon .* ***Bach's*** *attitude towards tradition , and at the same time his own expansion of traditional forms , becomes specially apparent in the chorale cantatas* ***Christ lag in Todes Banden*** *, BWV 4 , goes back as far aas the* ***Mühlhausen*** *period . The work is similar in shape to* ***Buxtehude's*** *chorale cantatas in the sanse that , following a brief Sinfonia , it is set verse by verse with alternating scoring . Unlike* ***Buxtehude*** *,* ***Bach*** *forgoes using the ritornello between the verses , but in the first verse adds to the motete-like setting of the chorus an intrinsically animated contrapuntal tier in the style of the organ scores of the late seventeenth century . In the other verses the hymn melody is very clearly maintained , altough the manner of setting varies from one verse to the next . in* ***Lobet dem Herren*** *,(BWV 137) the hymn text is again retained trhoughout all the verses , although in this* ***Leipzig*** *cantata* ***Bach*** *treated the melody far more freely , and at the same time rearranged individual verses as aria-like movements with obbligato instruments . On the model of the* ***Neumeister*** *cantata type based on bible texts , the rule for the* ***Leipzig*** *chorale cantatas became retention of the original text of the first and last hymn verses . Whereas recitatives , arias and concluding chorus accord with the appropriate movements in cantatas based on other texts , the musical arrangemente of the first verse of the text is of interest . The introductory chorus of* ***Herr Christ , der einige Gottessohn*** *(BWV 96) reveals the type which* ***Bach*** *preferred : the hymn melody is sung by a choir voice (in this case the*

alto) while the other voices interpret individual words in a polyphonic texture through the use of tone symbolism . The motifs used contrapuntally remain distinct from the ***cantus firmus*** *line . The choral setting is embedded in an independent orchestral movement which supplies the interludes between the lines of the chorale . By the nature of this genre , this type of setting is derived from the chorale prelude and organ chorale : in other words ,* ***Bach*** *transferred the tradition of the organ chorale to the cantata and expanded it , for the choral setting within the sixteenth and seventeenth century sense is an independent hymn motet .*

In ***Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *(BWV 140) (1731) the basis of the hymn is Christ as the bridegroom , and the soul (of the believer) as the bride . With the introductory chorus as a choral fantasía , in a similar rendering to that described above , the fourth movement as a tenor aria (hymn) and the concluding chorus (seventh movement) all the text verses have been retained . Supplementing this in the sense of the dialogue , texts from the Old and New Testaments have been incorporated as recitatives (Nº 2 and 5) and duets (Nº 3 and 6). The dialogue is a musical genre was introduced on 1644 by* ***Andreas Hammerschmidt*** *and served primarily to personify representation of religious incidents , in particular ,* ***God's*** *conversations with the soul of man . The cantata's two duets are noteworthy ,* ***Wenn kömmst du , mein Heil*** *takes the demand for salvation of believer in a melodiously expressive attitude , such as is also contained in the grand aria* ***Erbarme dich*** *from the St. Matthew Passion , and with which the duat haas the violin in common as a solo instrument , and places it in close proximity with the love duet of the baroque opera .In the second duet* ***Mein Freund ist mein*** *, the emotion of love's yearning fulfilled (with the oboe as the soloist instrument) has become an introverted love duet . In both cases* ***Bach*** *made use of the formal opera style which was fully developed at that time . Howewer , by way of its more pronounced expression and the choice of obbligato instruments , he gave both an additional symbolic sense , for with* ***Bach*** *the obbligato violin is always applied in connecion with mankind and the woodwind in connectin with the divine .* ***Bach*** *himself described* ***Ich geh und suche mit Verlangen*** *(BWV 49) as a dialogue , Christ (bass) as the bridegroom , the soul (soprano) as the bride . The concluding movement of the cantata is based upon the seventh verse of the hymn* ***Wie schön leuchtet uns der Morgenstern*** *, which* ***Philipp Nicolai*** *had published in 1599 as a* ***sacred bride song*** *in the supplemento to a long since forgotten religious tract , together with* ***Wachet auf , ruft uns die Stimme*** *In both cantatas* ***BACH*** *penetrates the theology of the text and by trasferring the love duet into a spiritual realism succesfully arrived at a new dimension of expression .*

In ***Bach's*** *cantatas the use of solo instruments is remarkable , and frequently brought about adjustements directly related to practical possibilities . For instance , the obbligato organ passages which began to*

*appear in cantatas in 1726 were intended for **Bach's** son **Friedemann ,** who was sixteen years old at that time . The famous town concil musician **Reiche** was available as the trumpeter . In **Cöthen Bach** wrote the first concertante works for transverse flute (B-Minor Suite , Brandenburg Concerto Nº 5) while in **Leipzig** he at first used only recorders , and then from 1724 on more frequently turned to the transverse flute ; evidently he had by then found a suitable player . In this respect , as well as in the scoring for unusual instruments (the obe **da caccia** and the **violoncello piccolo** are two exemples ; this higher-pitched cello was fitted with a fifth string by **Bach's** suggestion whereas its part can also be played on the **viola pomposa** designed by **Bach** himself , can be seen in BWV 6 , 41 , 49 and 180) . **Bach's** interest in new developments becomes amply clear while also showing us how eminently practical he was with innovations . Some cantatas contain an introductory instrumental movement which often originated in his own solo concertos or in other movements (e.g.the Prelude of the **Partita in E Major forsolo violin** , BWV 29) or generally maintain a concertante stylistic approach .*

*The diversity in **Bach's** cantata works , both in this vocal and instrumental writing , following a period of learning and gathering experience , is not development **per se** in the sense of improving , but is based upon the development of innumerable possibilities pertaining to form and expression , of assessing his own national tradition while being aware of international trends . It is a part of **Bach's** greatness that the cantatas reach out beyond the comission character , and , despite all consideration for practical conditions , maintain their artistic freedom .*

00 – BIOGRAPHICAL DATA

*Is one of a series of cantatas of the first **Leipzig** annual cycle based on texts of an unknown poet . It was assumed , perhaps with some veracity , that the poet was a theologian . Te text is clearly arranged : section 1 establishes the theme with a phrase from the Gospel of Ascension : sections 2 , 4 and 5 elaborate this – not without an instructive concluding summary (**und daher heißt ein selger Christ , wer gläubet und getaufet ist**) , and the chorale sections 3 and 6 are preayer-like confirmation in the name of congregation .*

The opening movement is the most impressive in the cantata , whih for all its festive character is kept within the scope of a chamber cantata in regard of instruments scored . The thematic development of the opening chorus is largely carried by the instruments .

*Movement 2 has come down to us in incomplete form , for it lacks a solo violin part . With the aid of the tenor and continuo parts that have been retained it can be adequately reconstructed , not as regards notes but style , so that the impression of a fragmentary element is avoided . Among the succeding movements the chorale arrangement of movement 3 is remarquable ; here **Bach** breathes new life into the traditional type of thin-textured chorale concerto of the seventeenth century , enriching it wth such stylistic methods of the eighteen century as thematic characteriztion of contrary parts or wide-ranging instrumental lines and thus lends the movement a modern air .*

01 – CHORUS

Who believe and are baptised shall be saved forever .

02 – ARIA

Assurance will my faith afford me ,
Of Jesus' love my guarantee ;
This will He in my count award me
When in Life's Book He shall record me ,
A priceless credit there for me .

03 – CHORAL

Our God , and Father , Mighty Lord .
Ere time began or men record ,
Thou , thru Thy Son , hast loved me .
He is my firm , assured ally ,
His trusted friend , His comrade I ,
In Him my soul rejoiceth .
Eia! Eia! Joy Supremal ,
Life Eternal , He is calling
Ever will my heart extol Him .

04 – RECITATIVE

Ye sons of man , do ye aspire with me
To see my God ?If you would gain it ,
By works alone you never may attain it .
For tho' a Christian ought
To practice ever deeds of mercy ,
For so we Christians ever have been taught
Yet must we all by faith alone ,
Be justified and stand before God's Throne .

05 – ARIA

Belief creates the spirit's pinions
To bear us up to Heaven High;
And baptisn is the seal of mercy
Which to His Own will God apply
Wouldst thou the Name of Christ receive , be thou baptised , on God believe .

06 – CHORALE

Confer Thou Faith upon me in Jesus Christ Thy Son ,
And grant me now the pardon
Which for my sins He won .
This wilt Thou dont deny me
For Thou didst well agree ,
From sin to purify me
And lift its load from me .

INTERPRETES DE LAS OBRAS

DE LA

CANTATA BWV 037

***Sopranos* : Solistas de los Niños Cantores de Viena**
***Contralto* : Paul Eswood**
***Tenor* : Kurt Equiluz**
***Bajo* : Ruud van der Meer**

Wiener Sängerknaben – Chorus Viennensis

***DIRECTOR* : HANS GILLESBERGER**

CONCENTUS MUSICUS WIEN

***DIRECTOR* : NIKOLAUS HARNONCOURT**

CANTATA BWV 037
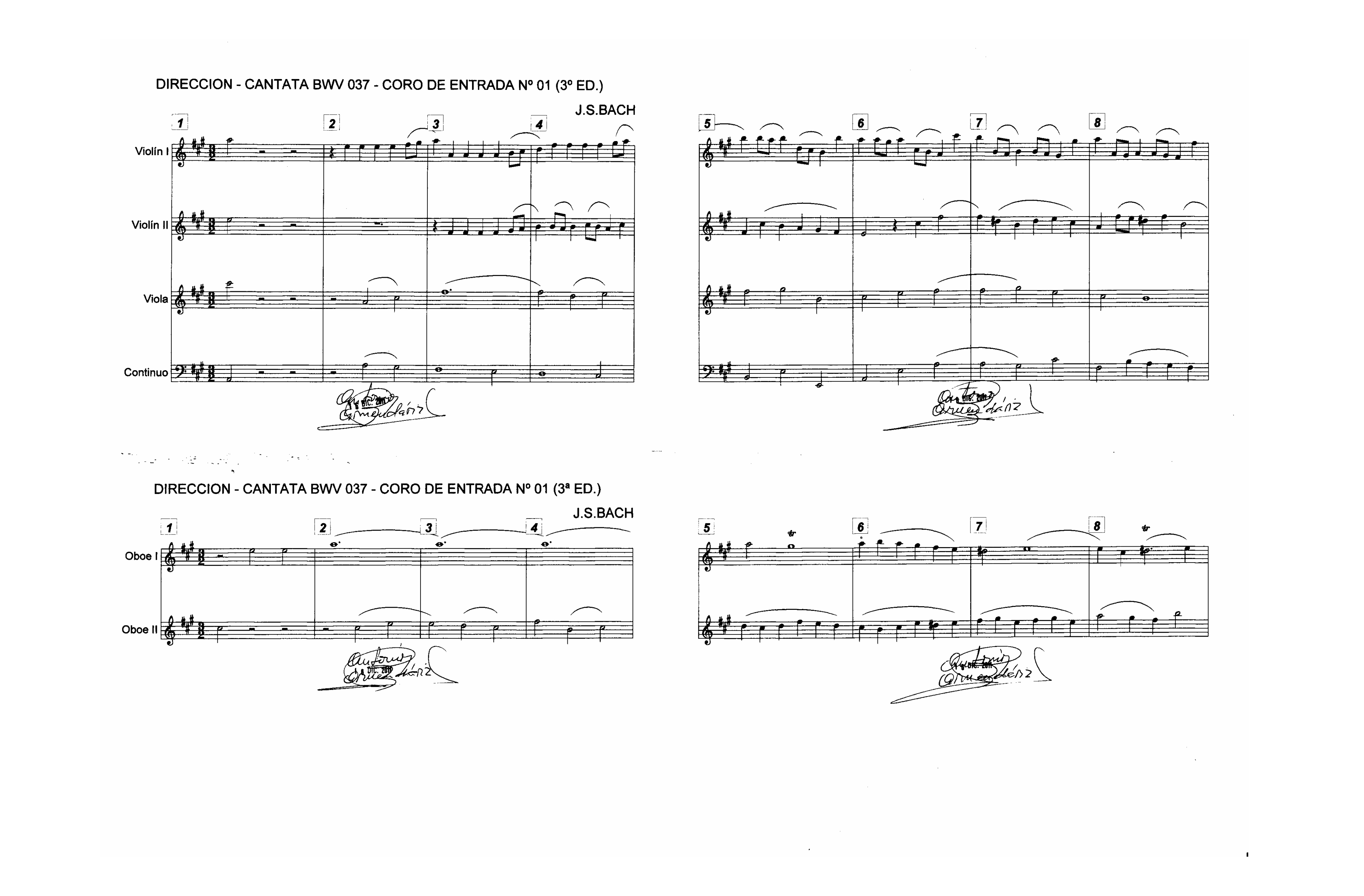
J . S . BACH

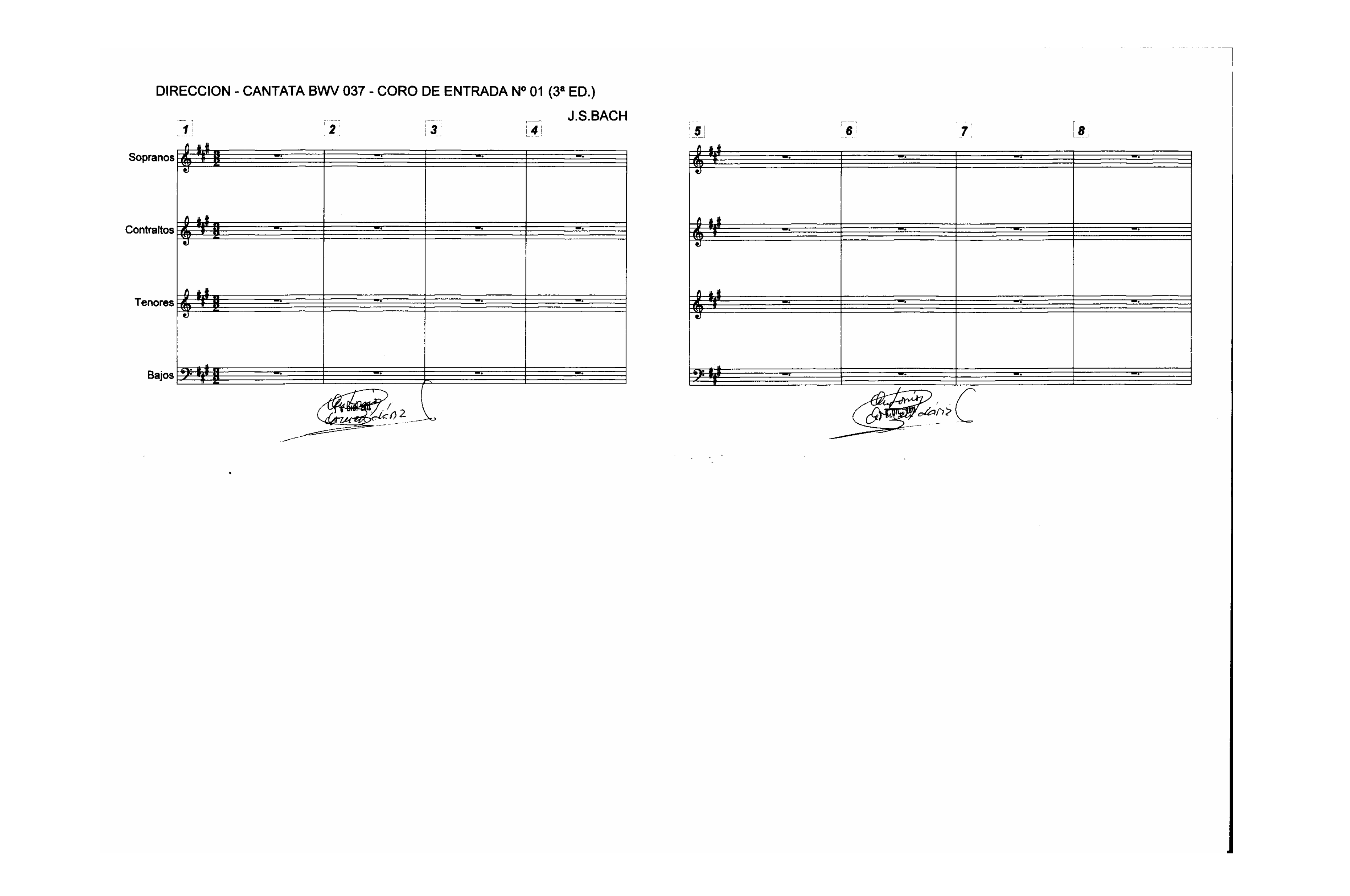
3ª EDICION

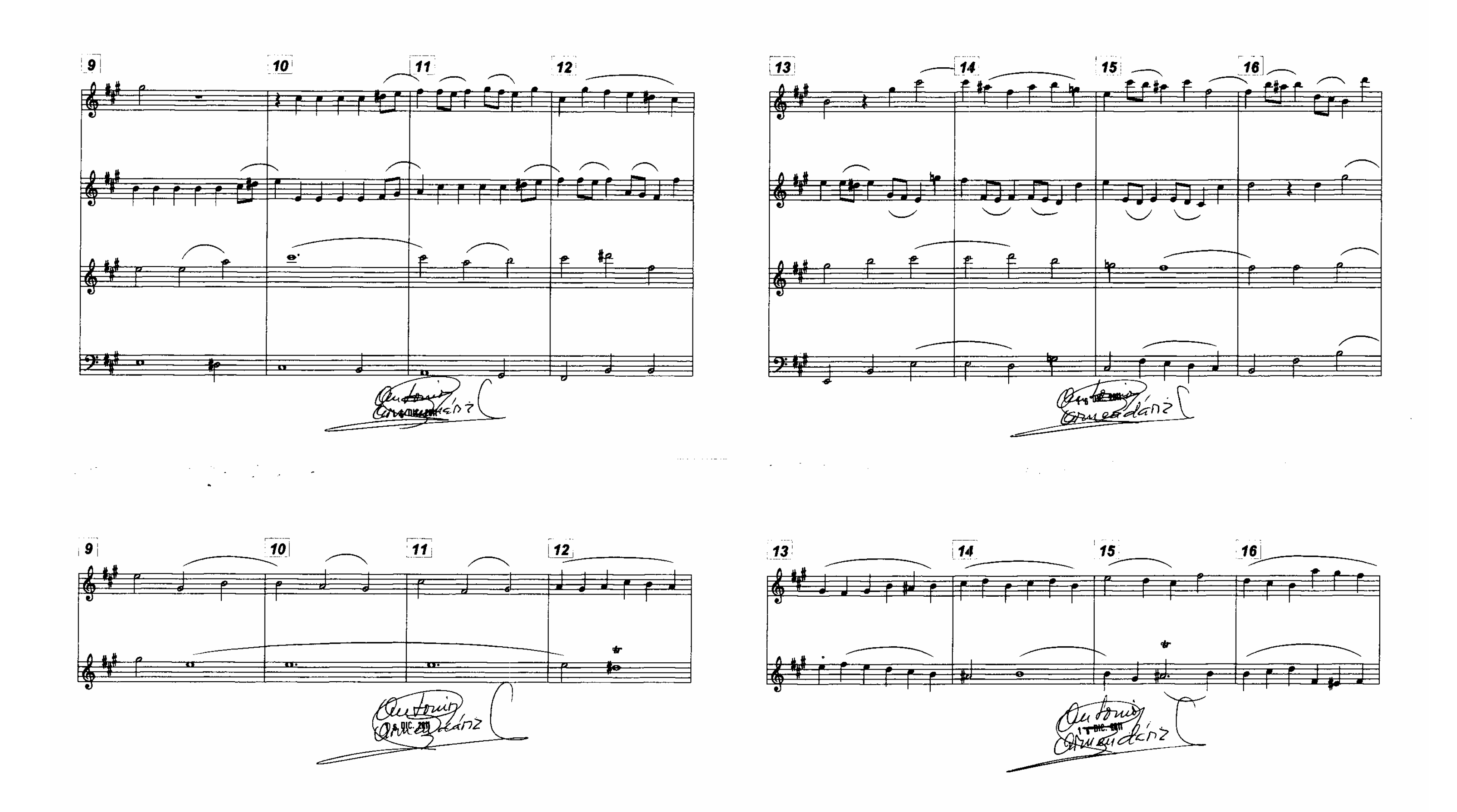
CORO DE ENTRADA Nº 01

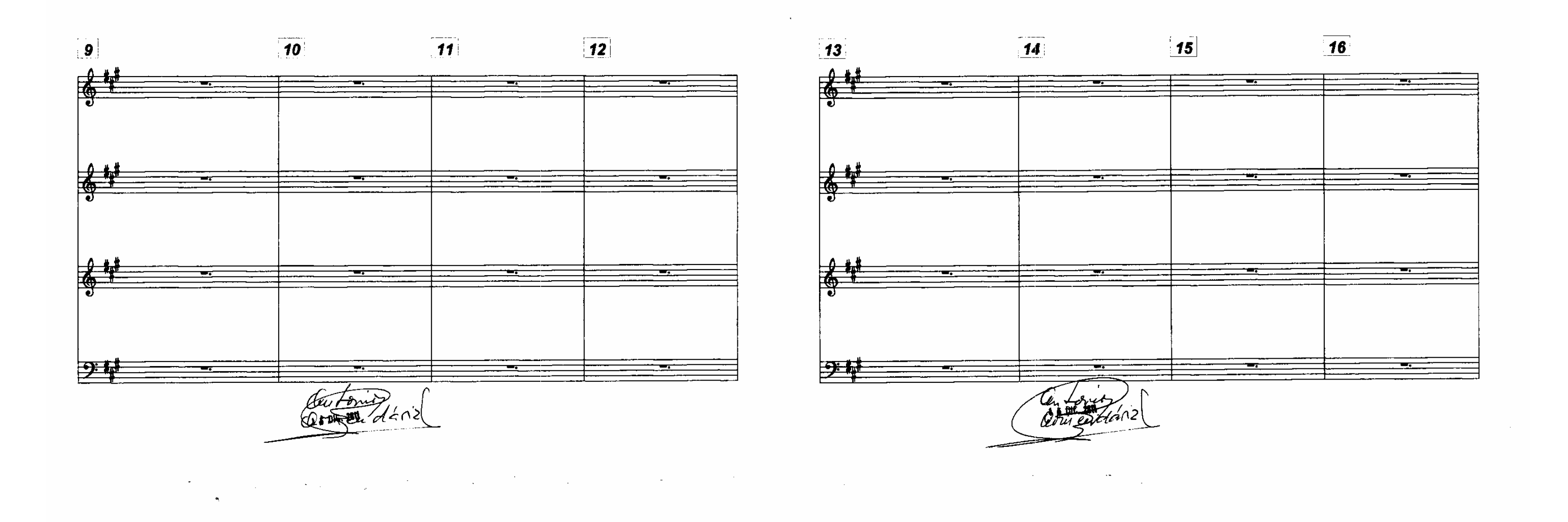
PARTITURA DE DIRECCION
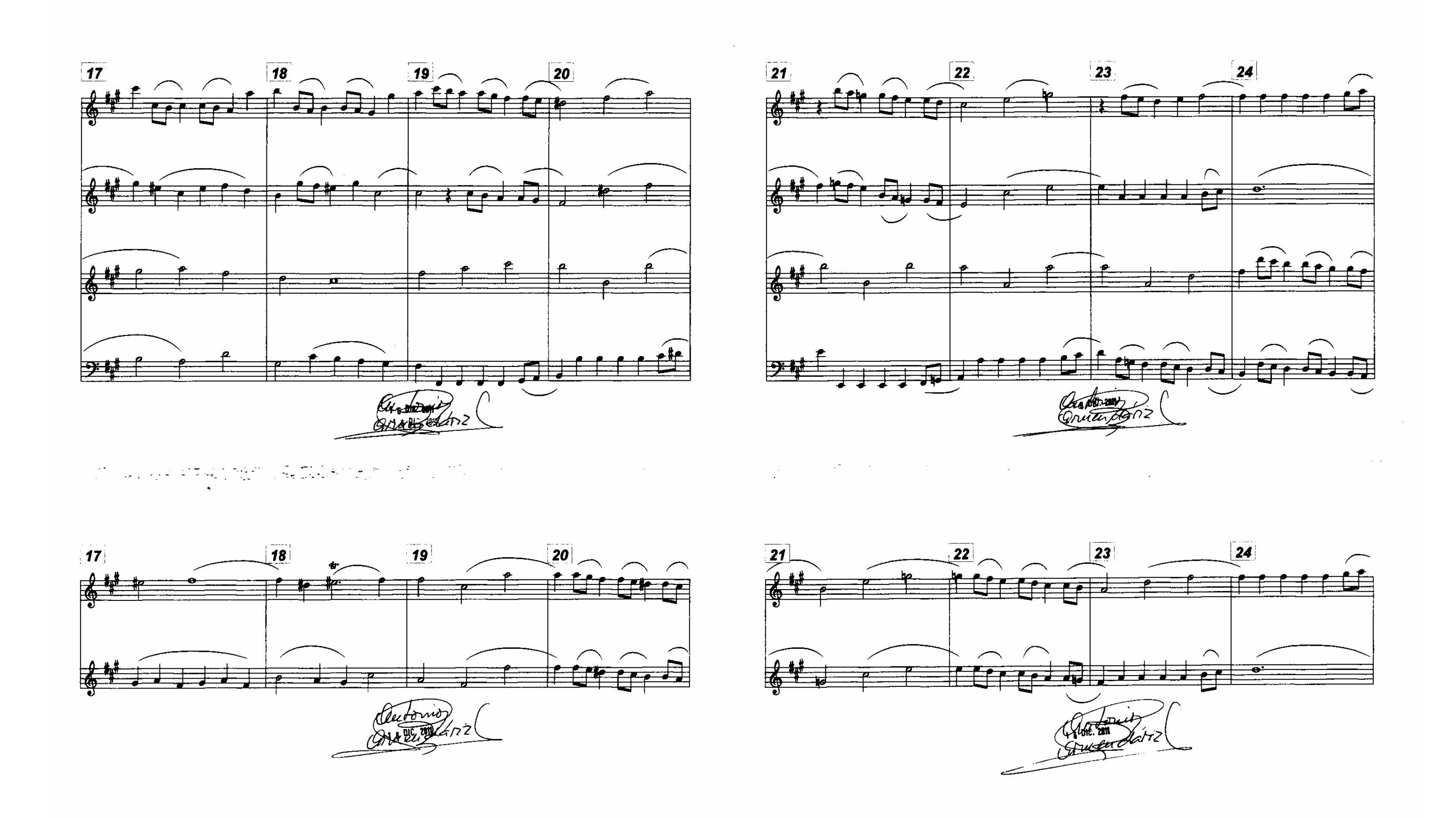
PAGINAS : 044 – 065

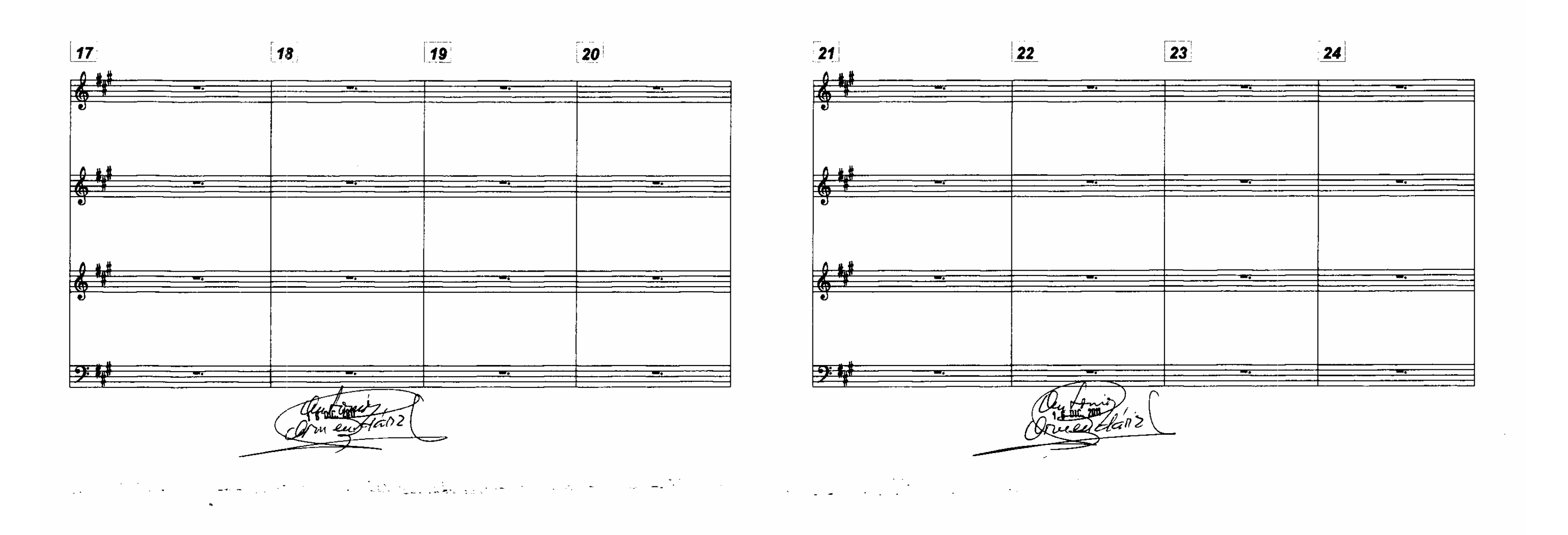

DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORO DE ENTRADA Nº 01 (3º ED.)
J.S.BACH
Violín I
Violín II
Viola
Continuo
DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORO DE ENTRADA Nº 01 (3ª ED.)
J.S.BACH
Oboe I
Oboe II

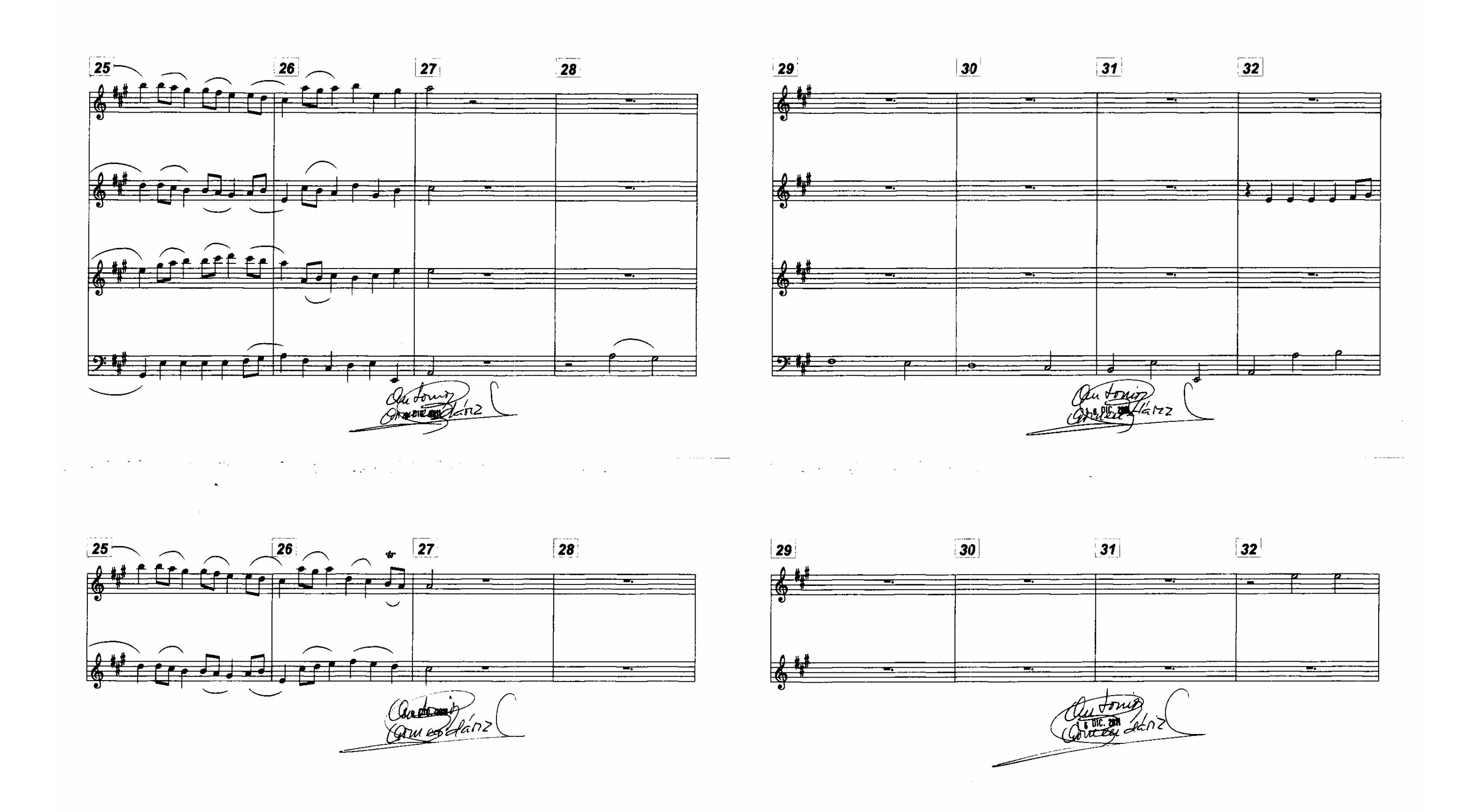

DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORO DE ENTRADA Nº 01 (3ª ED.)
J.S.BACH
Sopranos
Contraltos
Tenores
Bajos
1
2
3
4
5
6
7
8

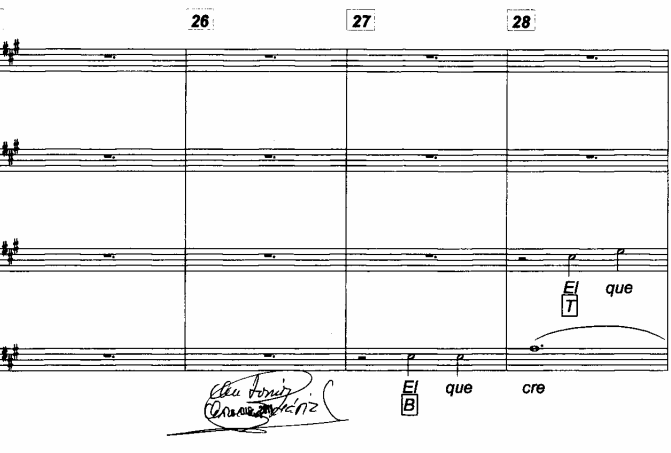

9
10
11
12
13
14
15
16
9
10
11
12
13
14
15
16

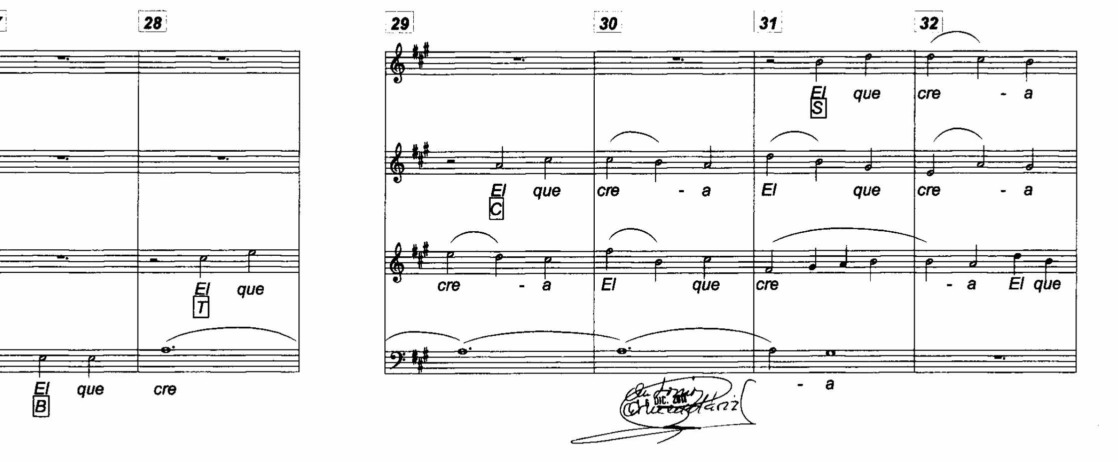

9
10
11
12
13
14
15
16
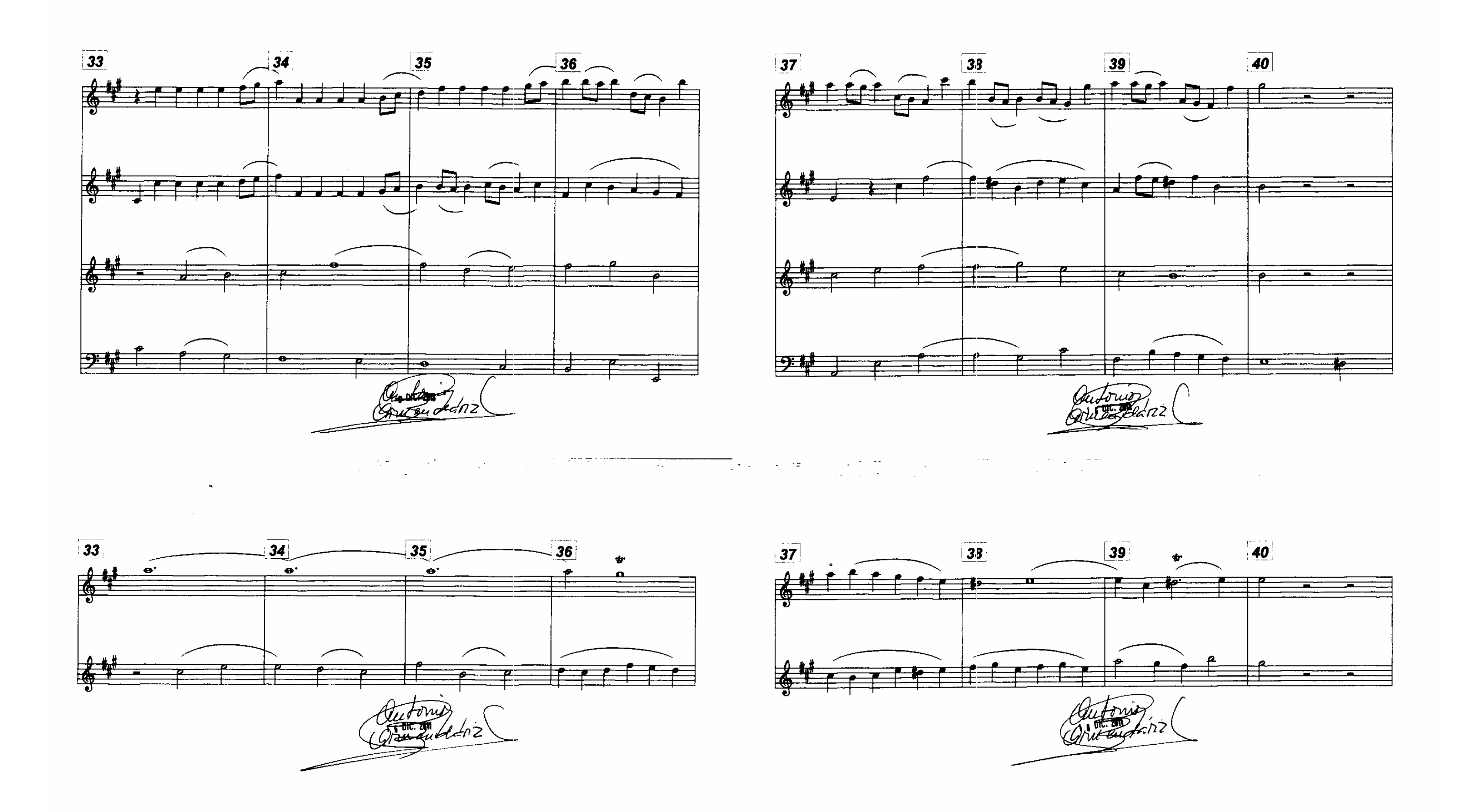

17
18
19
20
21
22
23
24
17
18
19
20
21
22
23
24

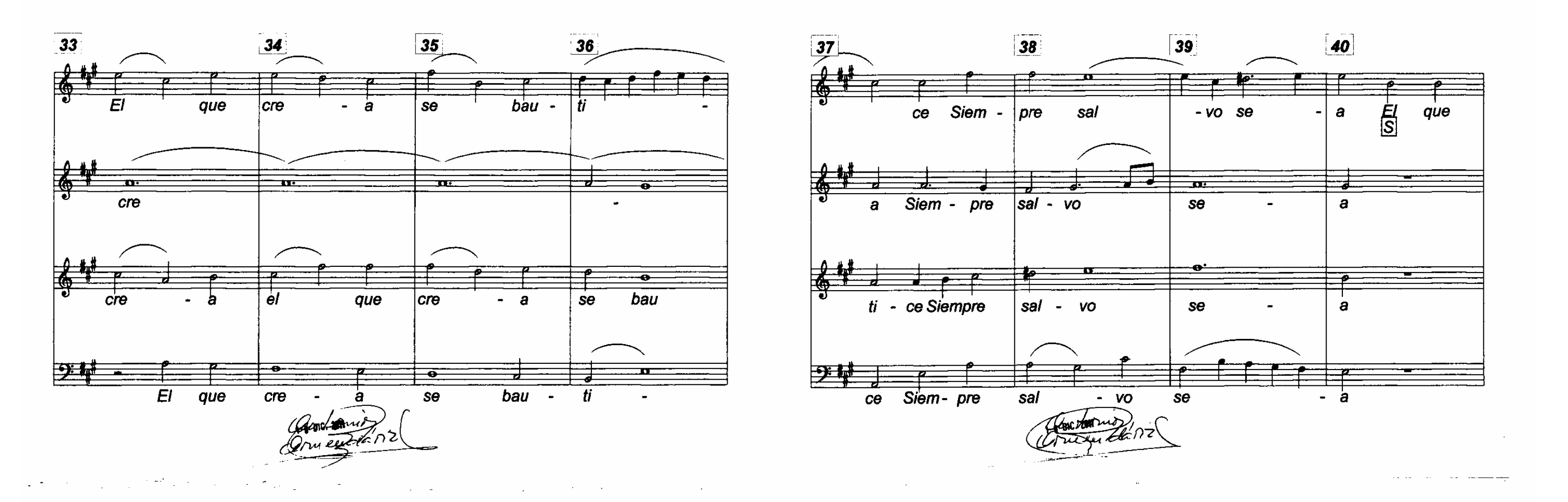

17
18
19
20
21
22
23
24
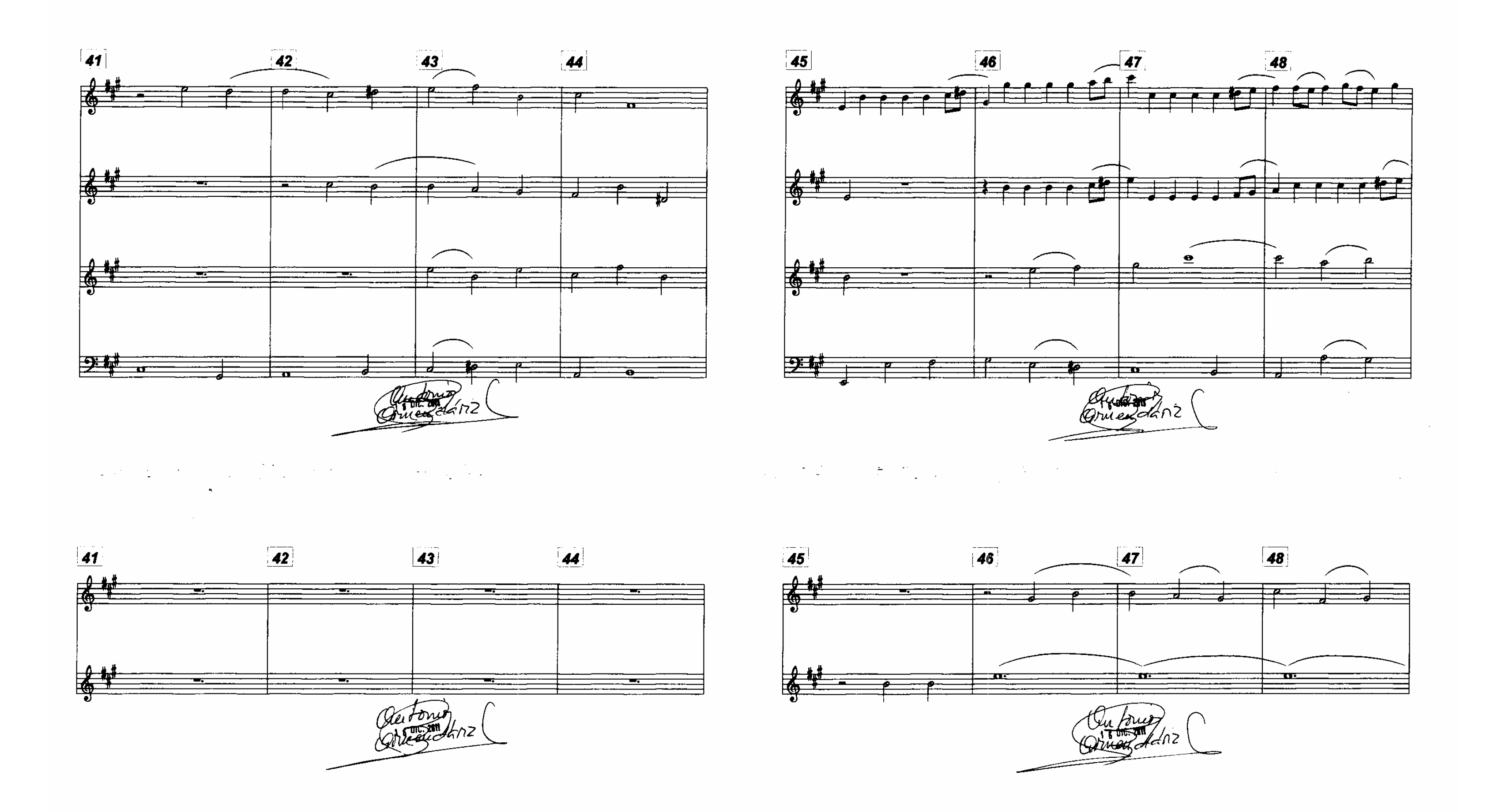

25
26
27
28
29
30
31
32
25
26
27
28
29
30
31
32

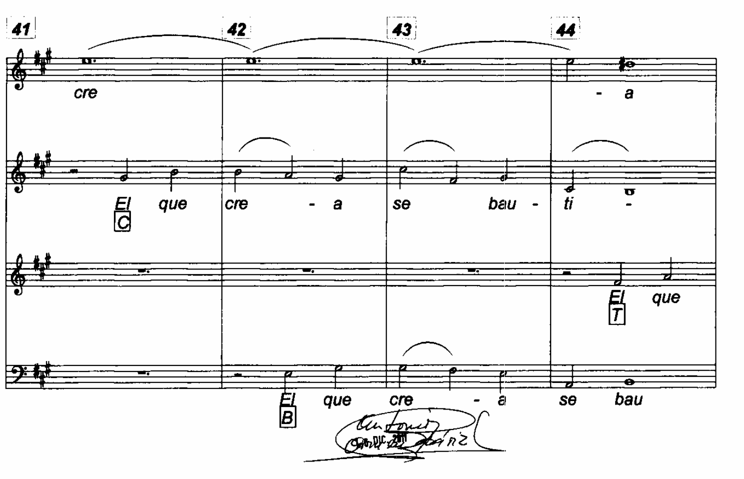

25
26
27
28
El que
T
El que cre
B

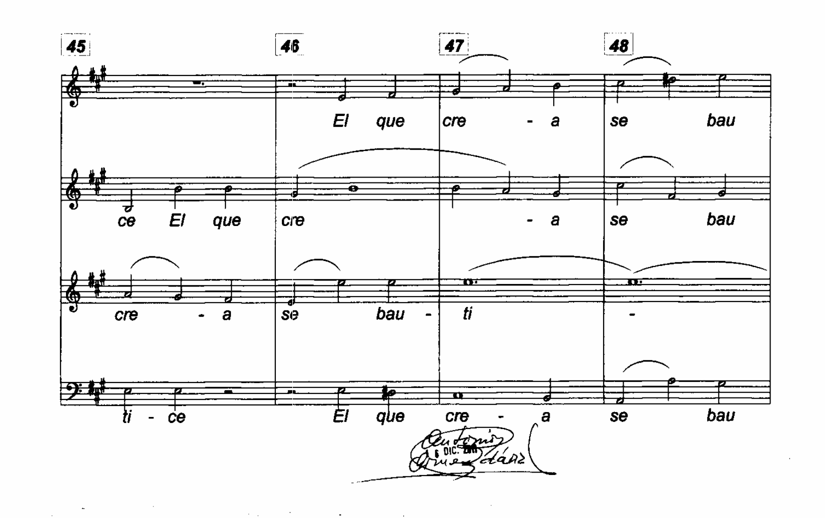

29
30
31
32
El que cre - a
S
El que cre - a El que cre - a
C
cre - a El que cre - a El que
- a

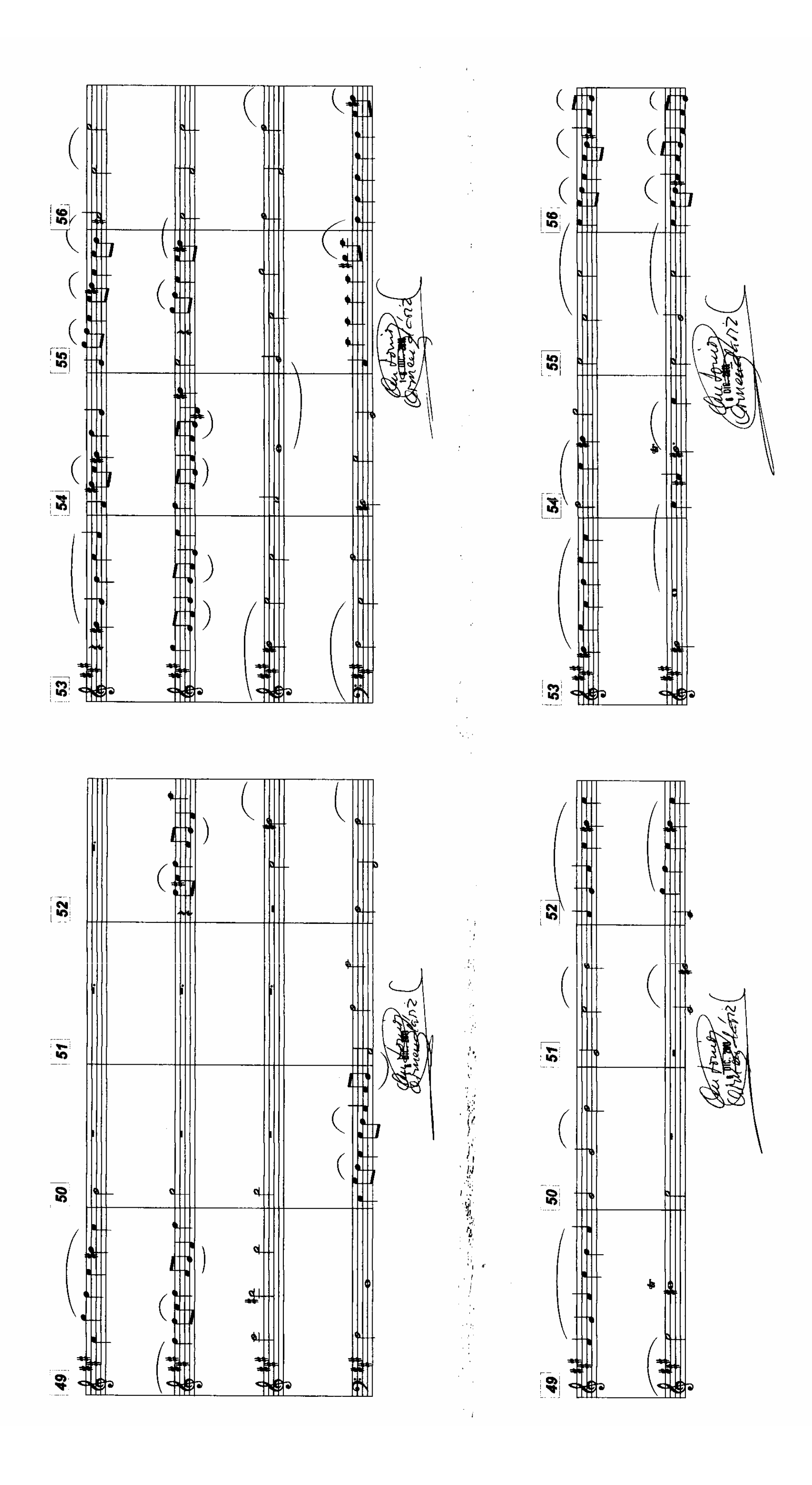

33
34
35
36
37
38
39
40
33
34
35
36
37
38
39
40

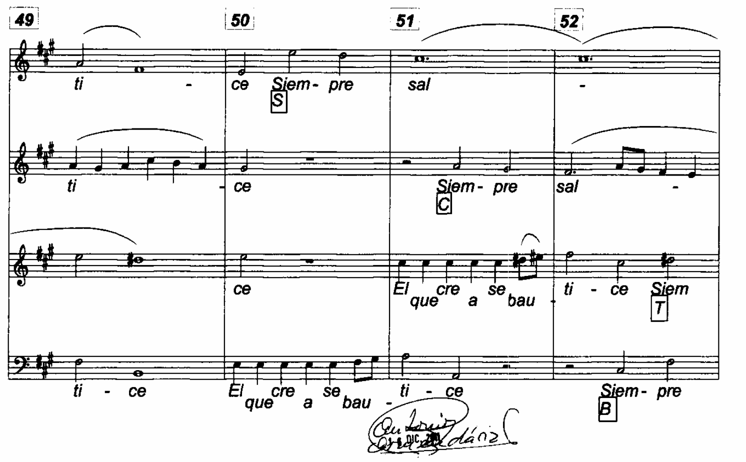

33
34
35
36
El que cre - a se bau - ti -
cre -
cre - a el que cre - a se bau
El que cre - a se bau - ti -
37
38
39
40
ce Siem - pre sal - vo se - a El que
S
a Siem - pre sal - vo se - a
ti - ce Siempre sal - vo se - a
ce Siem- pre sal - vo se - a

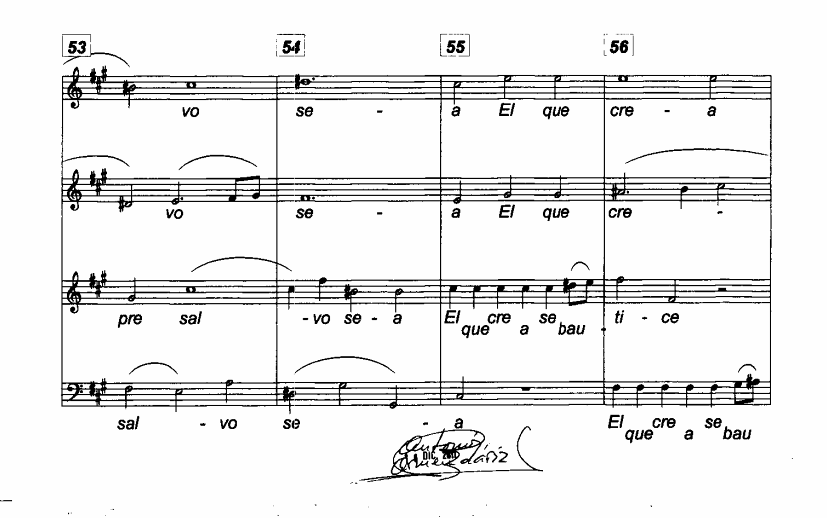

41
42
43
44
45
46
47
48
41
42
43
44
45
46
47
48

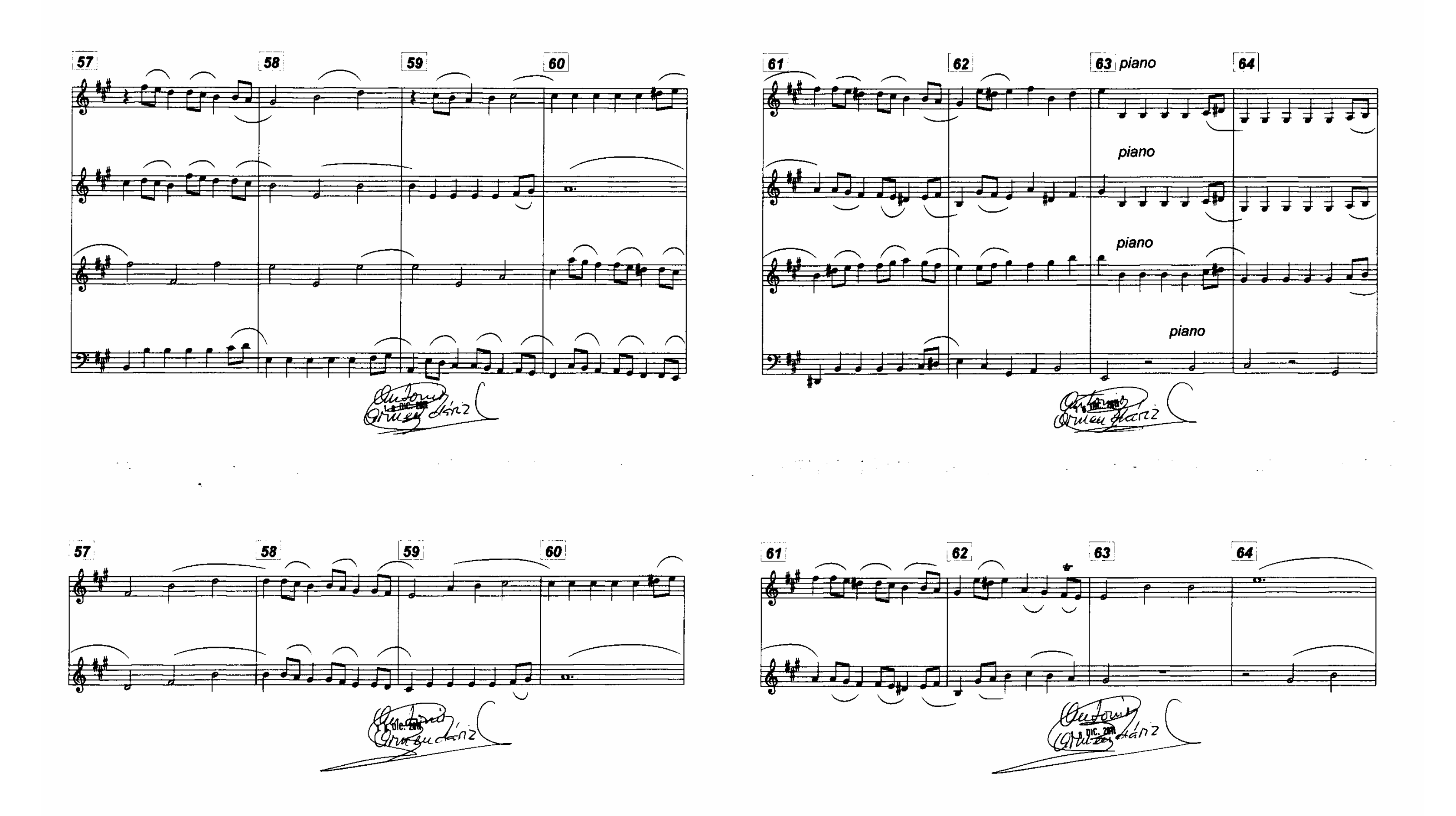

41
42
43
44
cre - a
El que cre - a se bau - ti -
C
El que
T
El que cre - a se bau
B

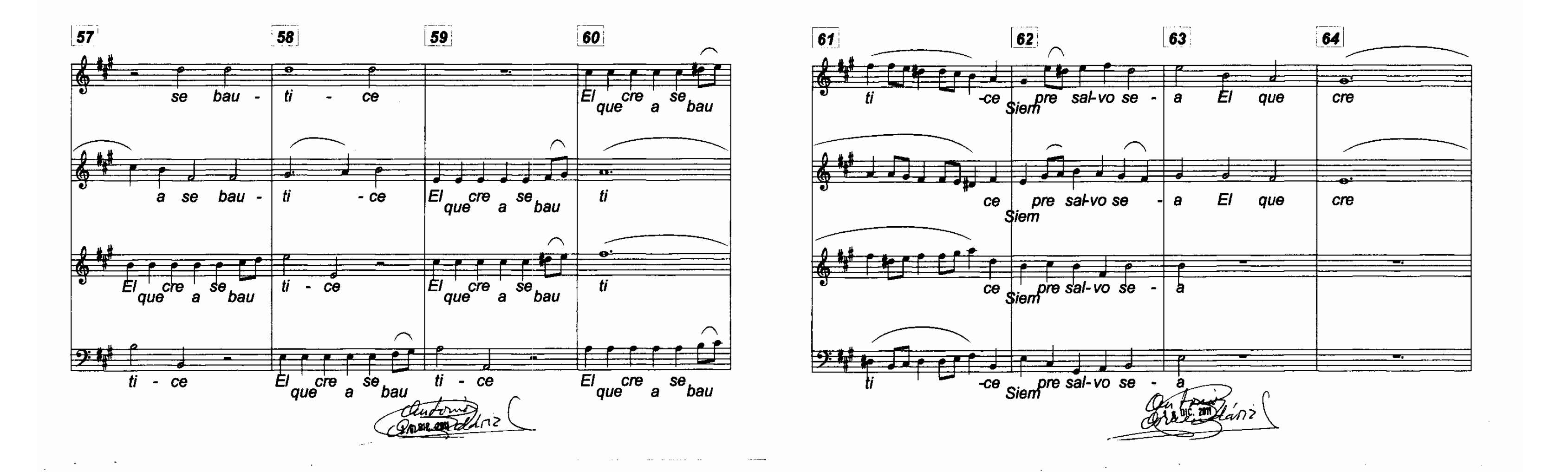

45
46
47
48
El que cre - a se bau
ce El que cre - a se bau
cre - a se bau - ti -
ti - ce El que cre - a se bau
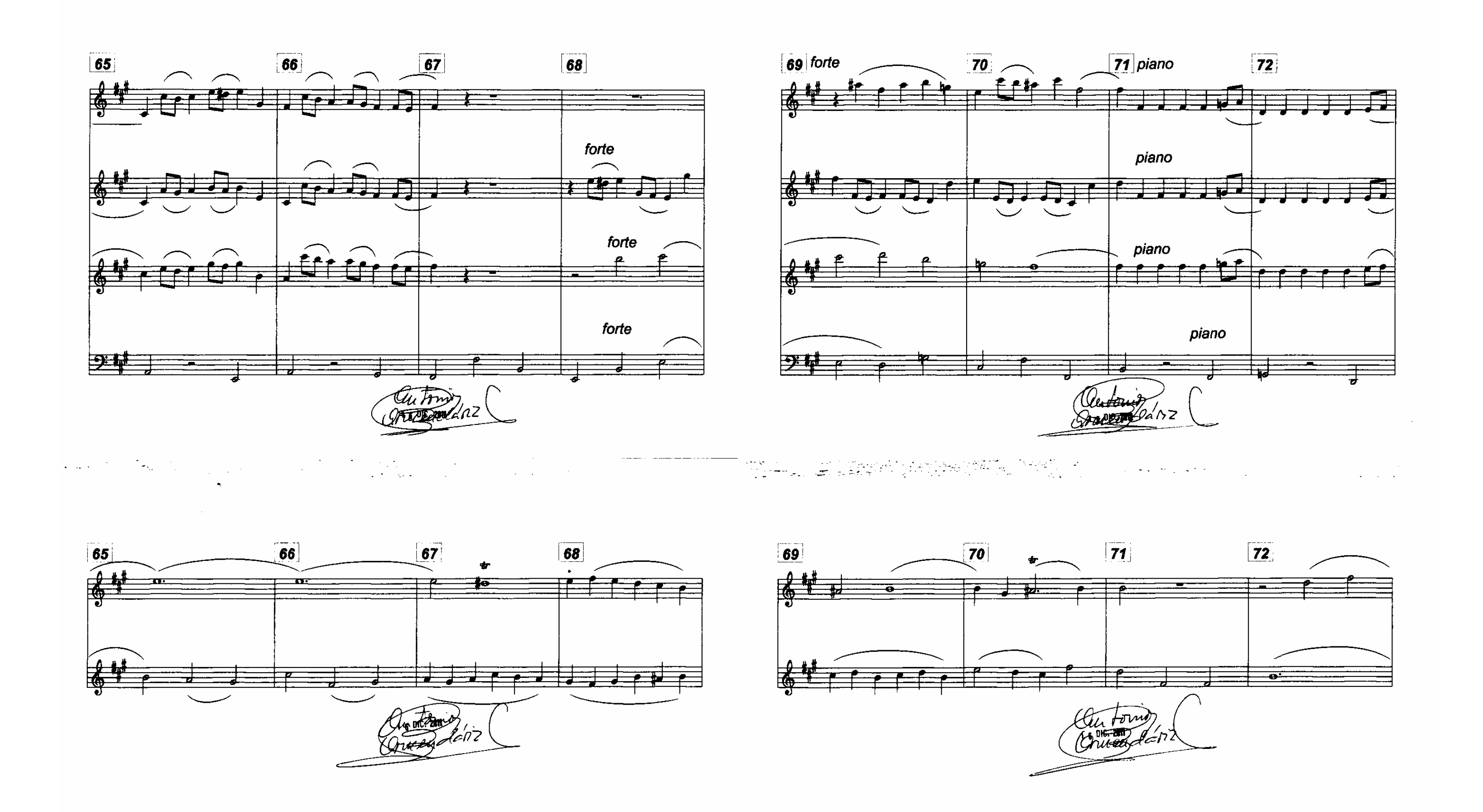


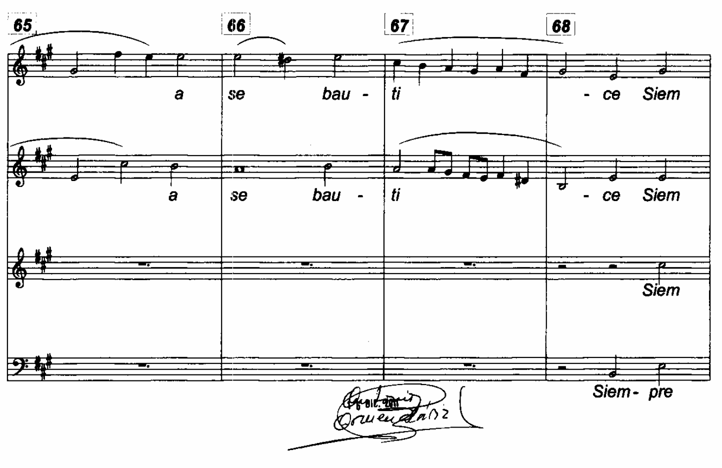

49
50
51
52
ti - ce Siem- pre sal -
S
ti - ce Siem- pre sal -
C
ce El que cre a se bau - ti - ce Siem
T
ti - ce El que cre a se bau - ti - ce Siem- pre
B

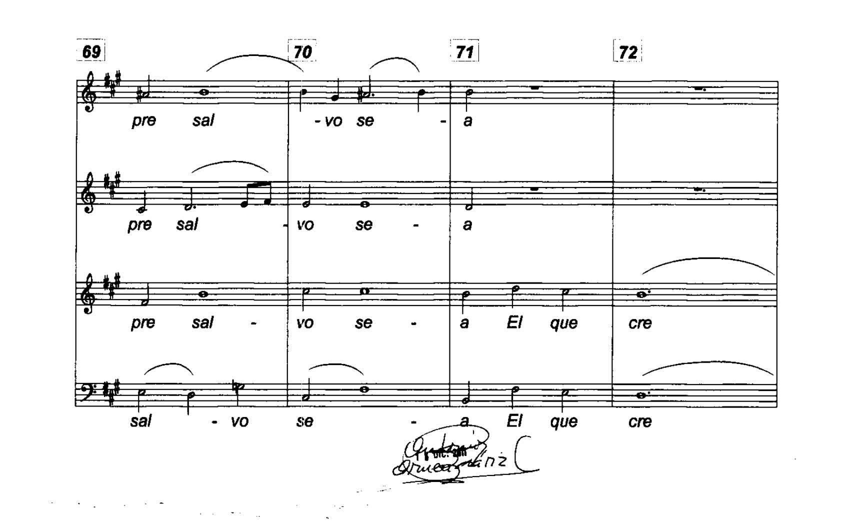

53
54
55
56
vo se - a El que cre - a
vo se - a El que cre -
pre sal - vo se - a El que cre a se bau - ti - ce
sal - vo se - a El que cre a se bau
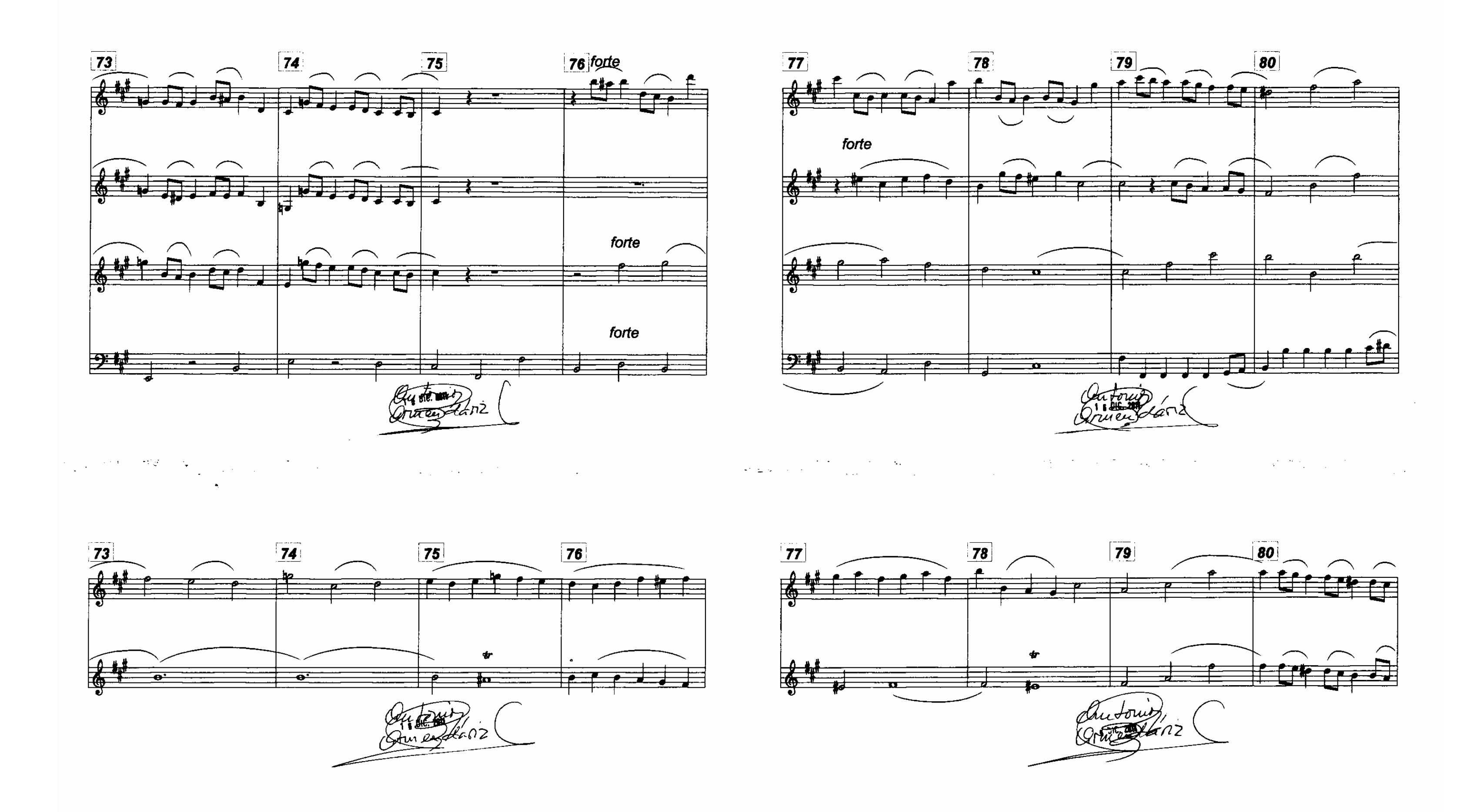

57
58
59
60
61
62
63 piano
64
piano
piano
piano
57
58
59
60
61
62
63
64

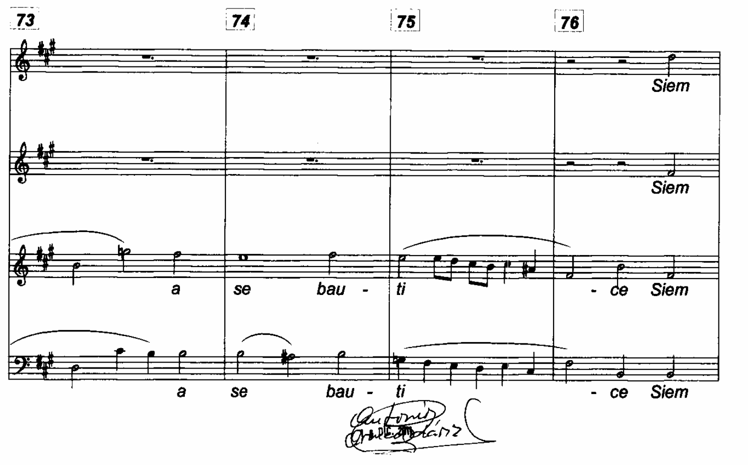

57
58
59
60
se bau - ti - ce
El que cre a se bau
a se bau - ti - ce
El que cre a se bau ti
El que cre a se bau ti - ce
El que cre a se bau ti
ti - ce
El que cre a se bau ti - ce
El que cre a se bau
61
62
63
64
ti -ce Siem pre sal-vo se - a El que cre
ce Siem pre sal-vo se - a El que cre
ce Siem pre sal-vo se - a
ti -ce Siem pre sal-vo se - a

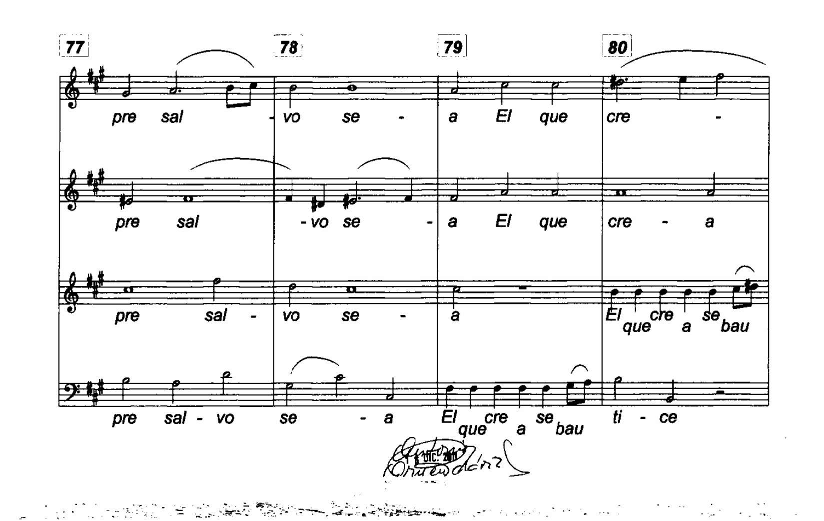

65
66
67
68
forte
forte
forte
69 forte
70
71 piano
72
piano
piano
piano
65
66
67
68
69
70
71
72
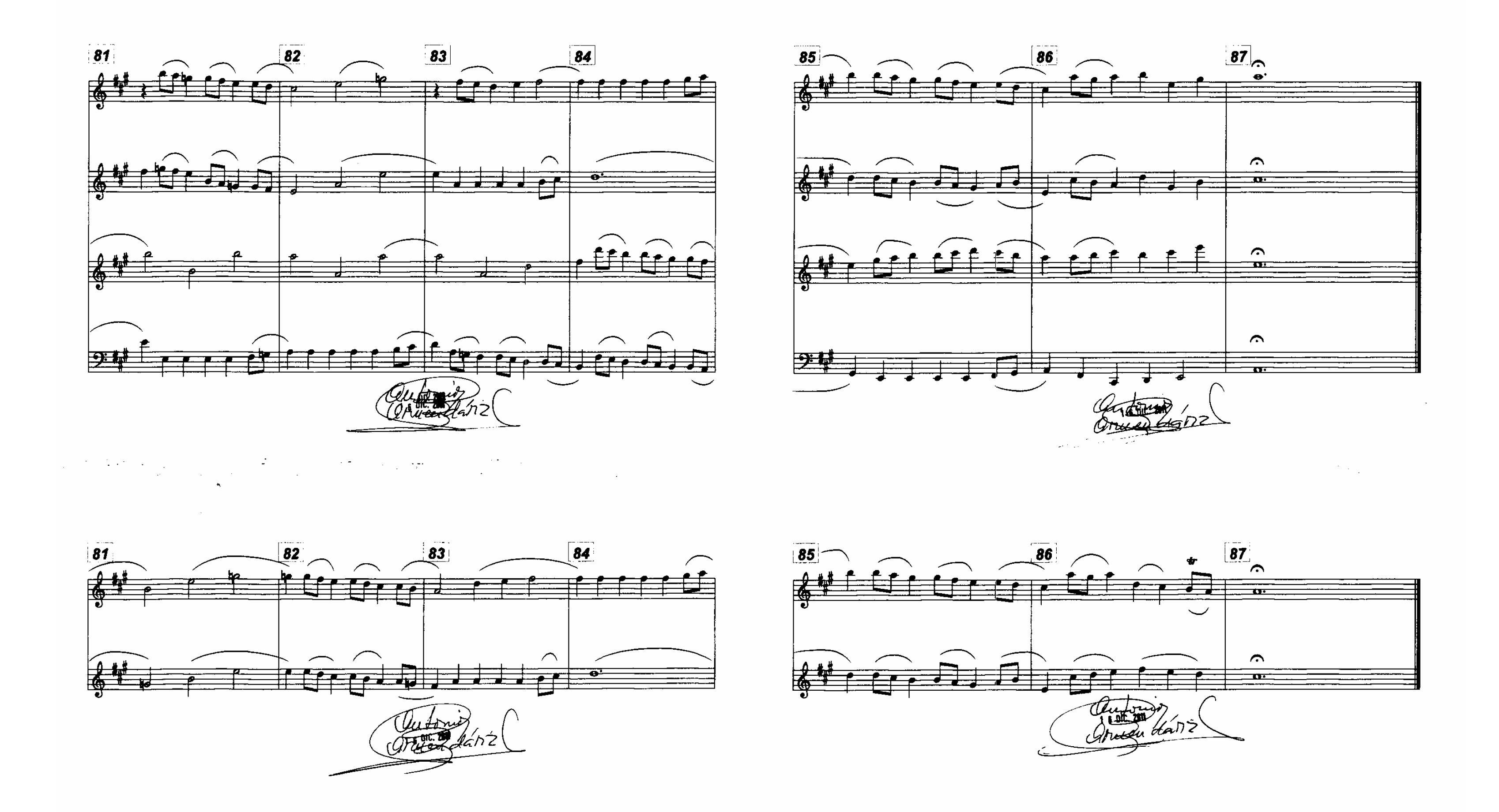

65
66
67
68
a se bau - ti - ce Siem
a se bau - ti - ce Siem
Siem
Siem - pre


69
70
71
72
pre sal - vo se - a
pre sal - vo se - a
pre sal - vo se - a El que cre
sal - vo se - a El que cre
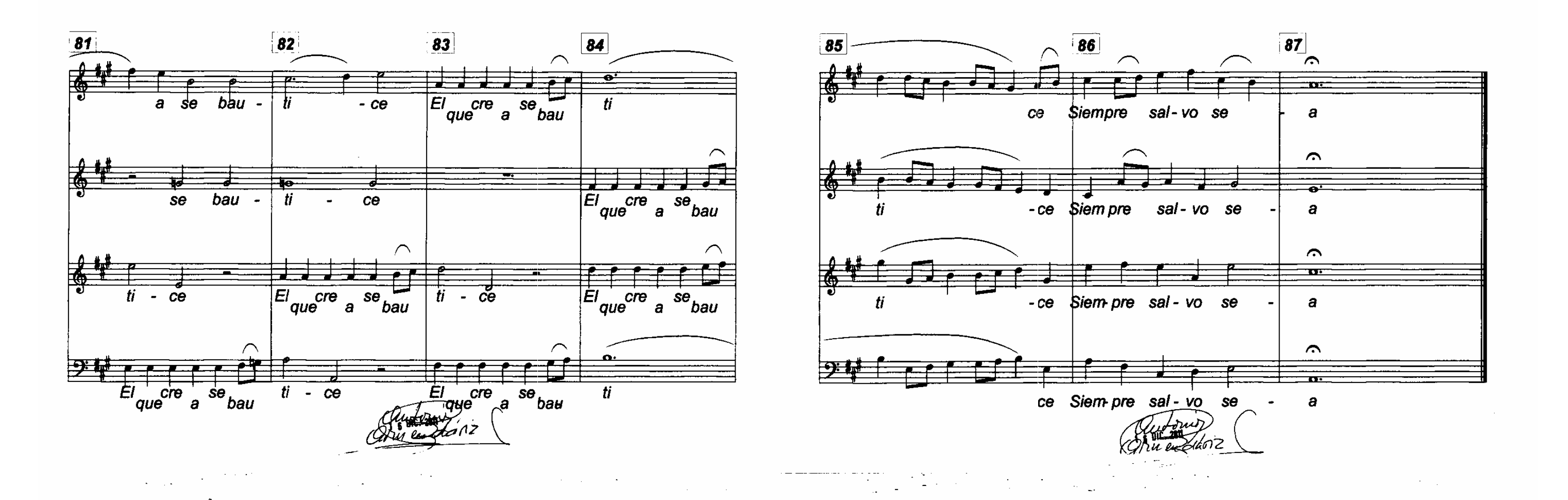

73
74
75
76
forte
forte
forte
77
78
79
80
forte
73
74
75
76
77
78
79
80


73
74
75
76
Siem
Siem
a se bau - ti - ce Siem
a se bau - ti - ce Siem


77
78
79
80
pre sal - vo se - a El que cre -
pre sal - vo se - a El que cre - a
pre sal - vo se - a El que cre a se bau
pre sal - vo se - a El que cre a se bau ti - ce



81
82
83
84
85
86
87
81
82
83
84
85
86
87


81
82
83
84
a se bau - ti - ce El que cre a se bau ti
se bau - ti - ce El que cre a se bau
ti - ce El que cre a se bau ti - ce El que cre a se bau
El que cre a se bau ti - ce El que cre a se bau ti
85
86
87
ce Siempre sal-vo se - a
ti -ce Siem pre sal- vo se - a
ti -ce Siem-pre sal- vo se - a
ce Siem-pre sal- vo se - a

CANTATA BWV 037

J . S . BACH

3ª EDICION

CORO DE ENTRADA Nº 01

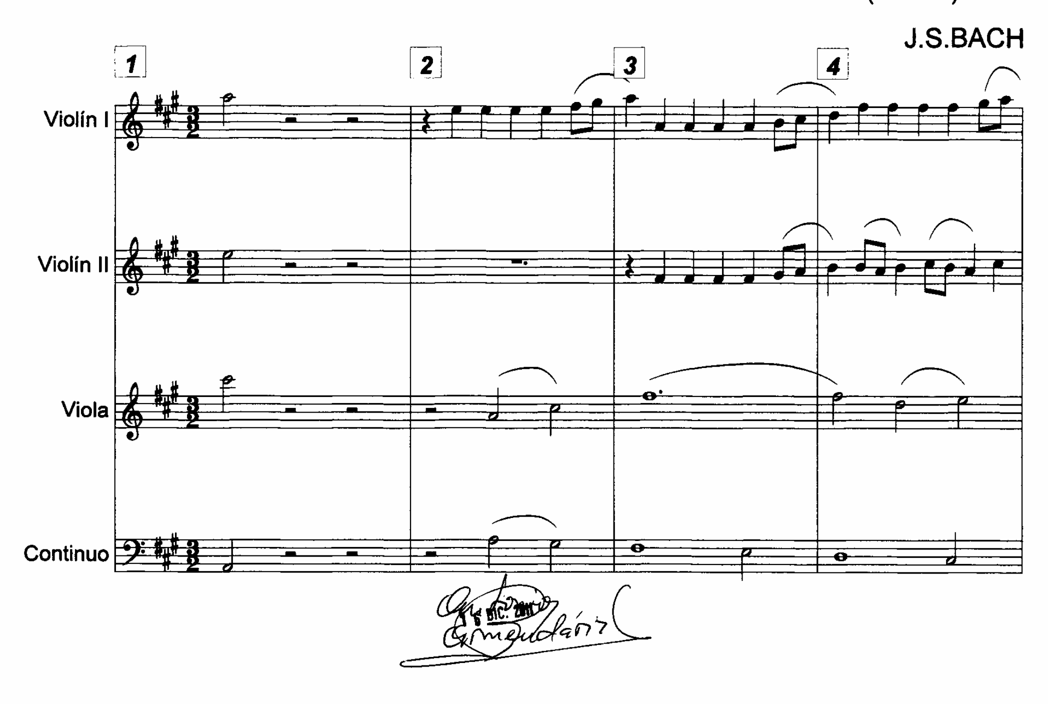
PARTITURA DE CUERDAS

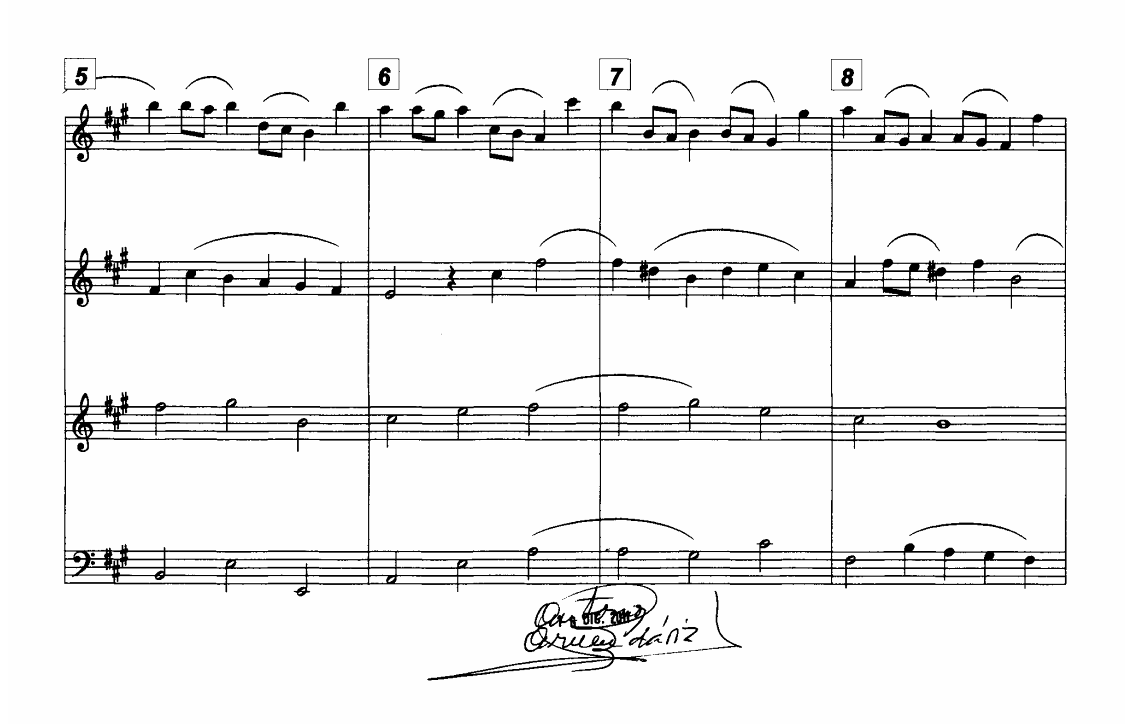
(Violines I-II , Viola , Continuo)

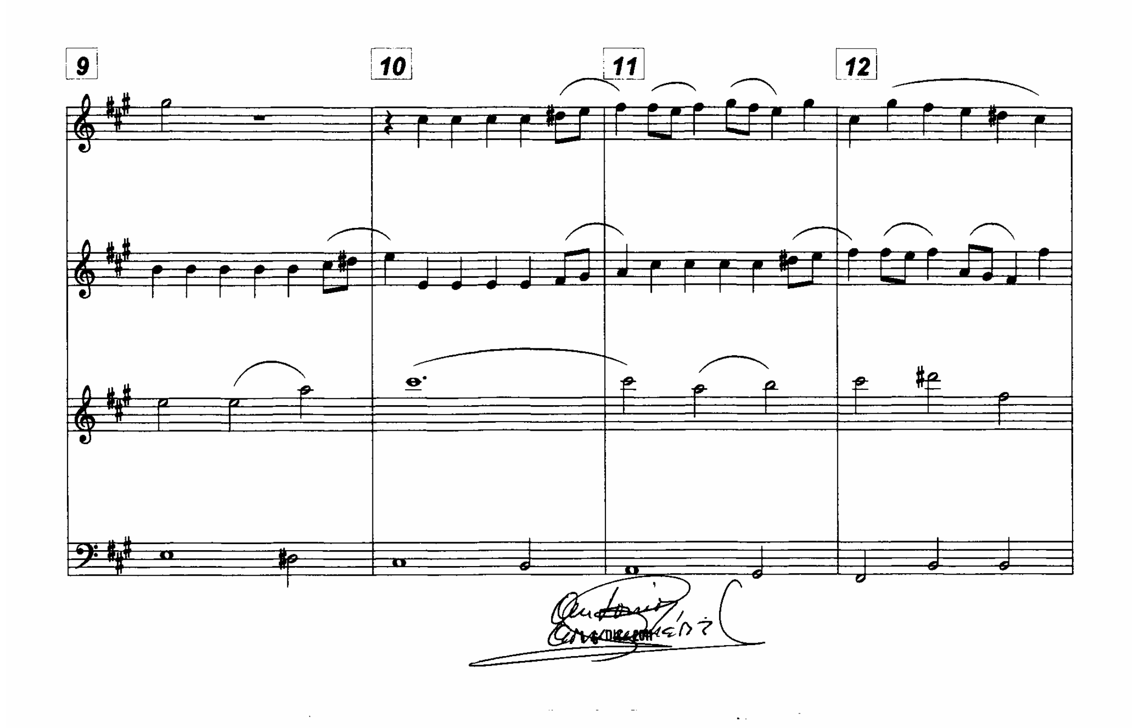
PAGINAS : 067 – 077

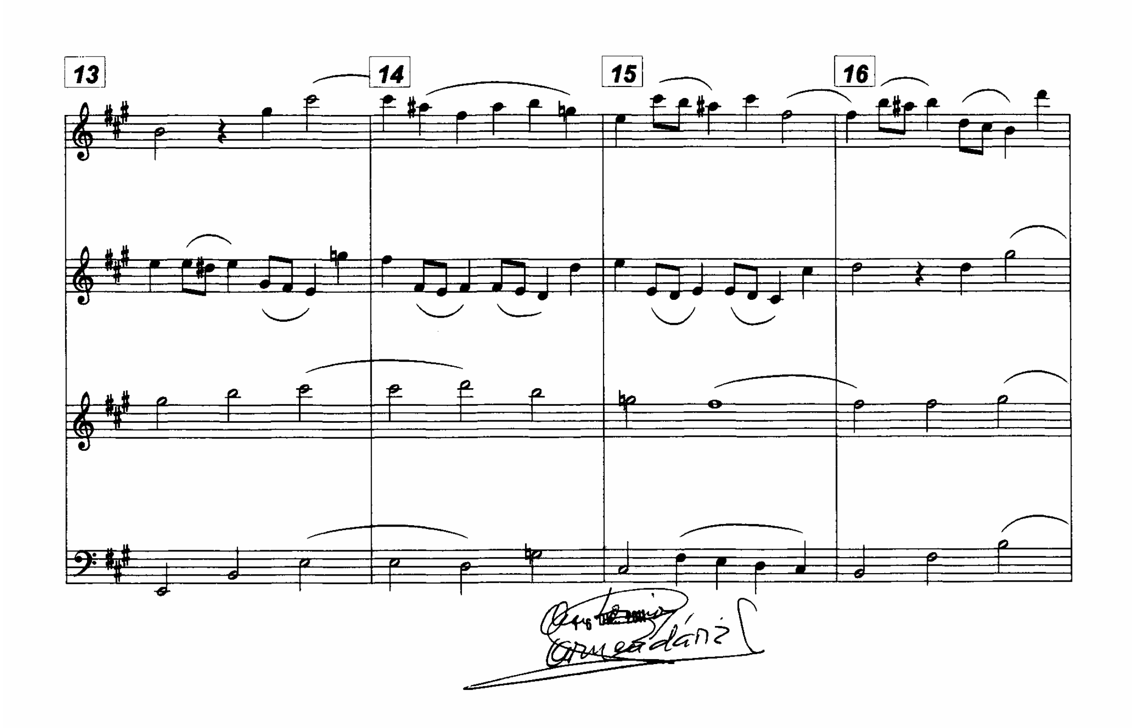
DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORO DE ENTRADA Nº 01 (3º ED.)

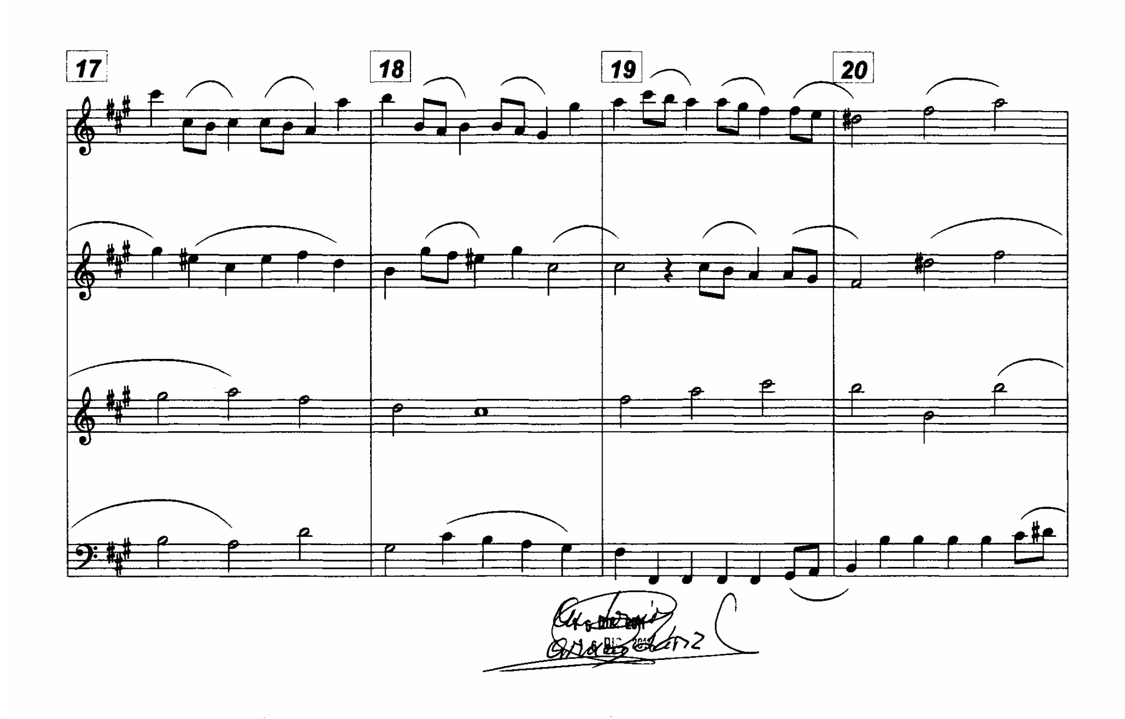
J.S.BACH
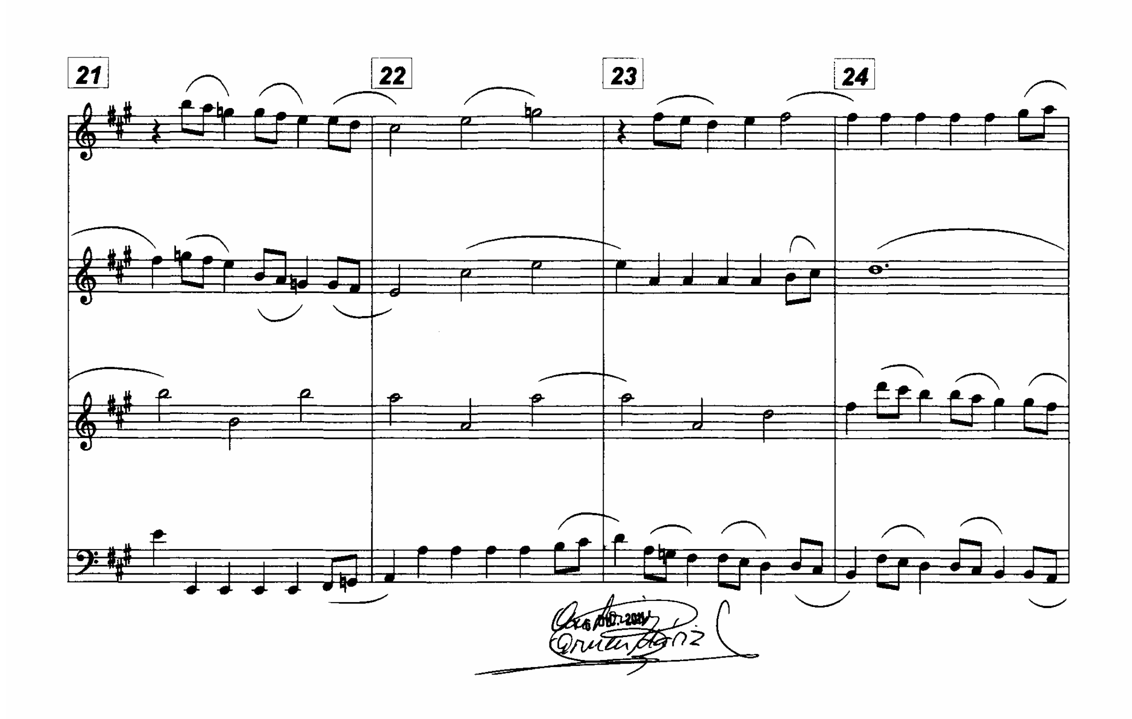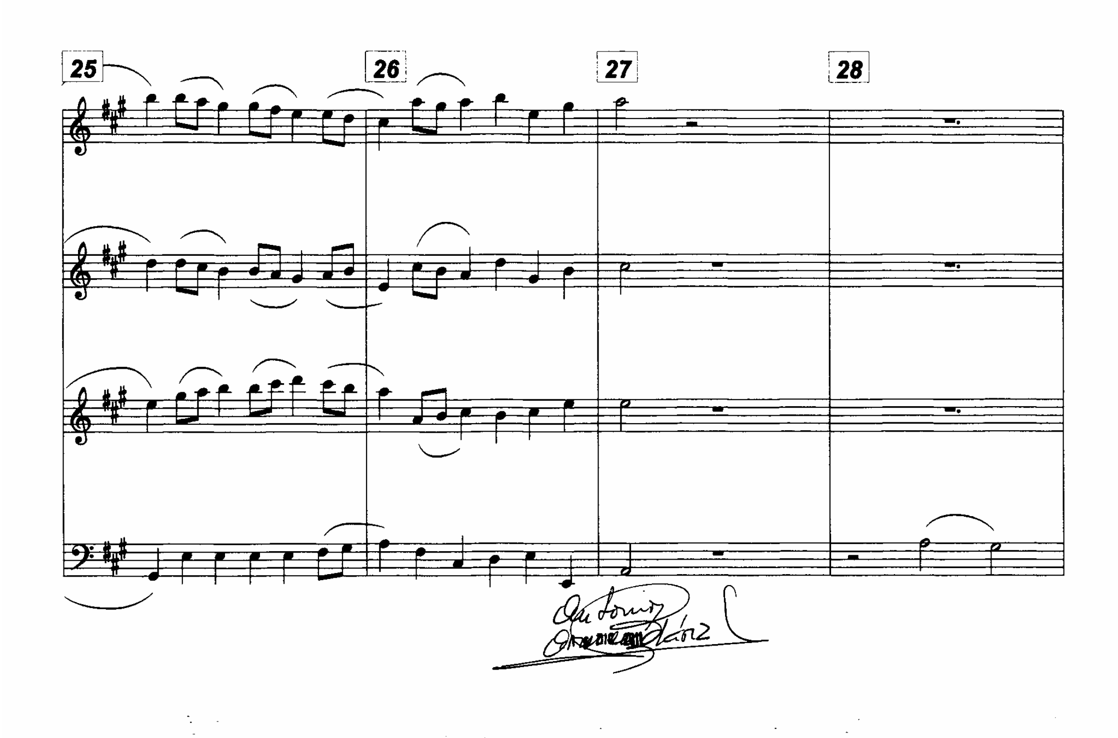




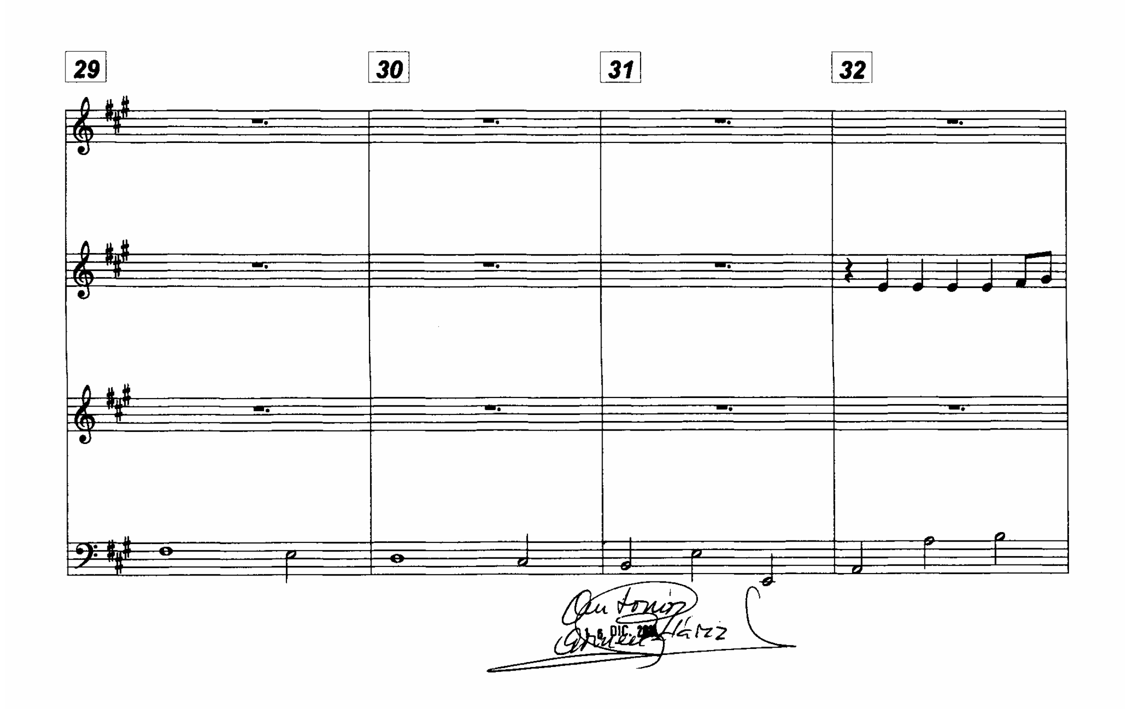

9
10
11
12

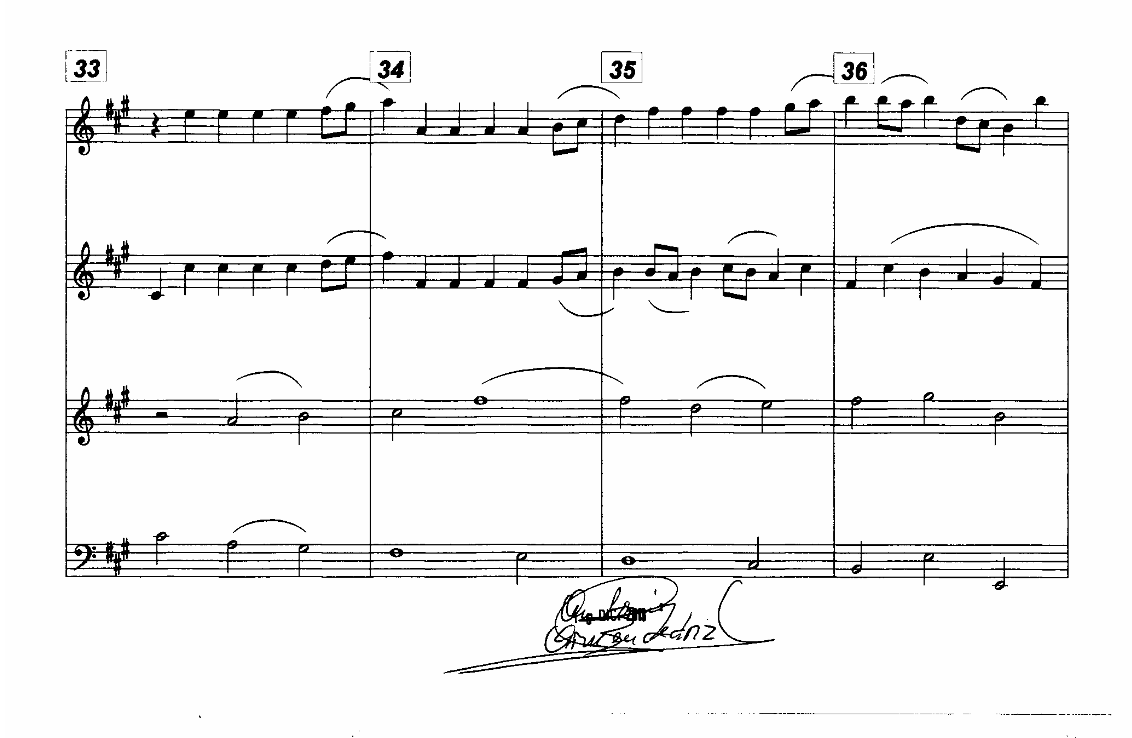

13
14
15
16

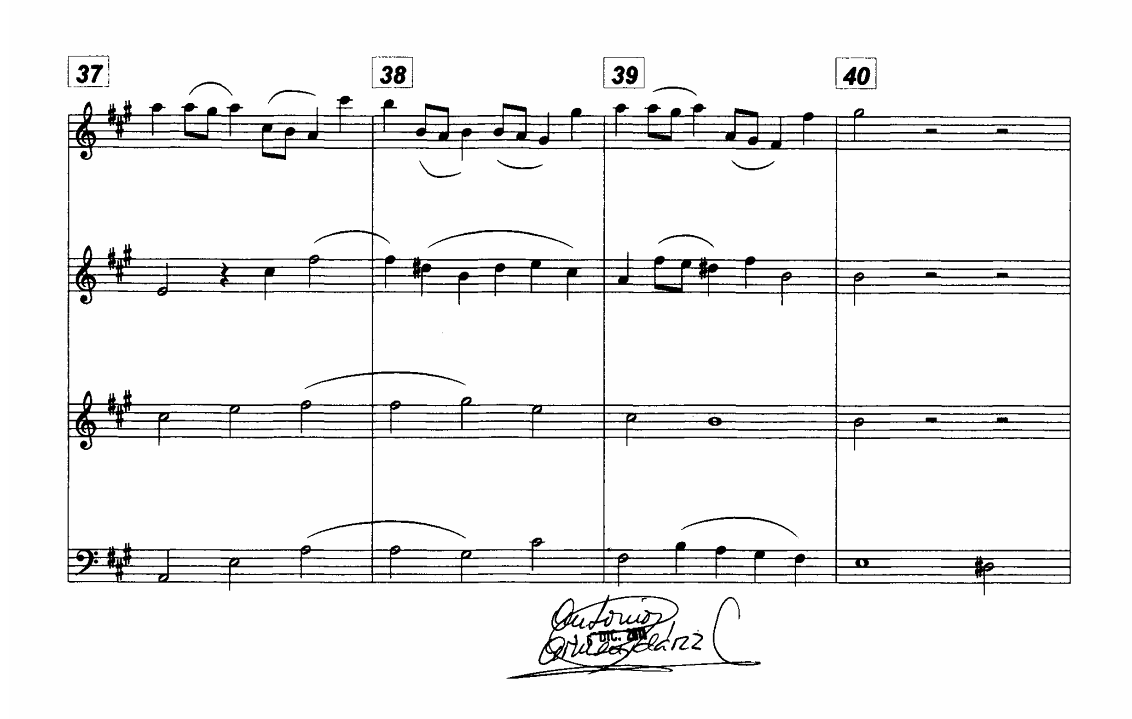

17
18
19
20

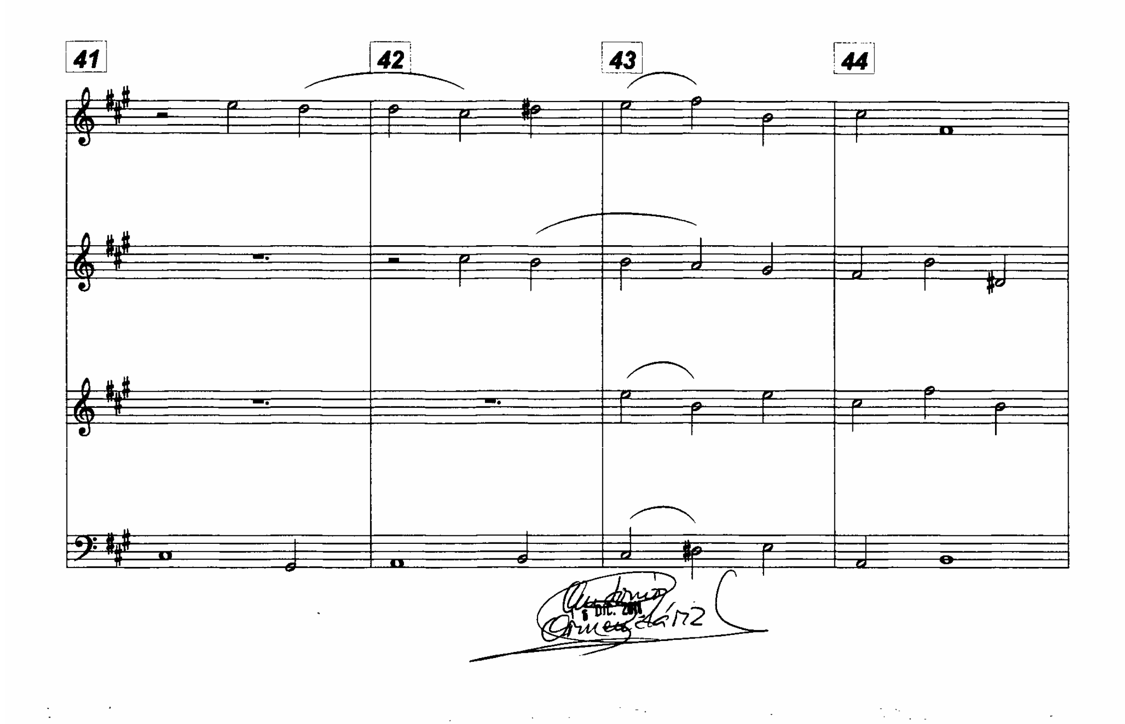

21
22
23
24

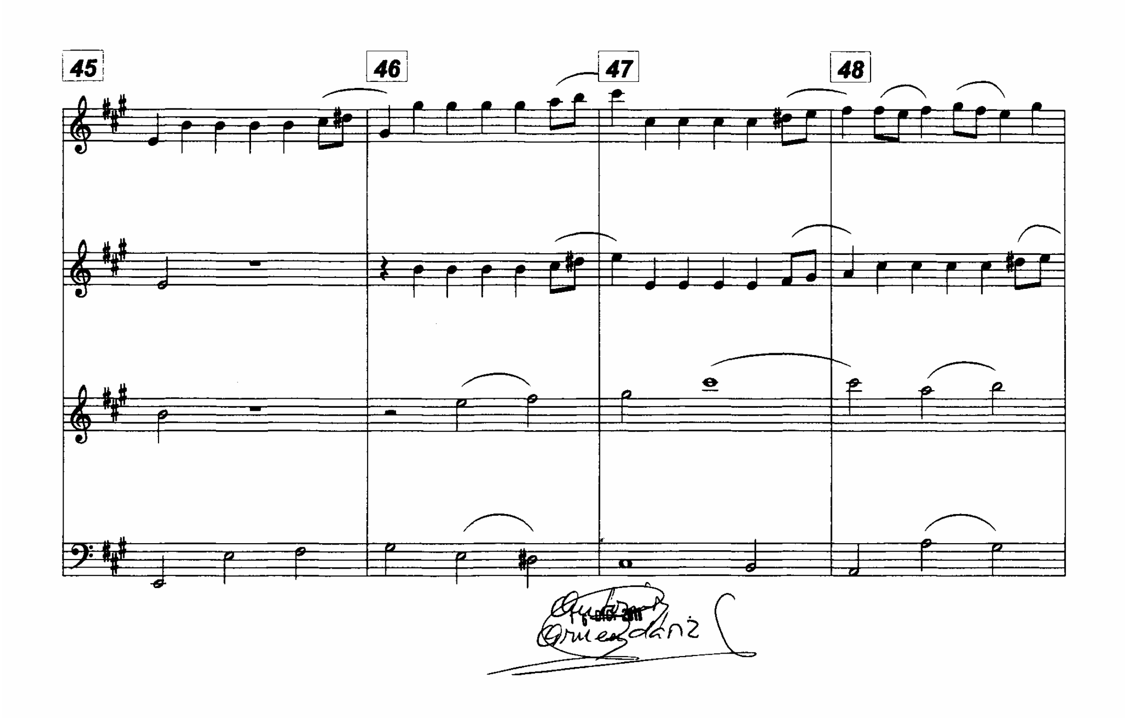

25
26
27
28

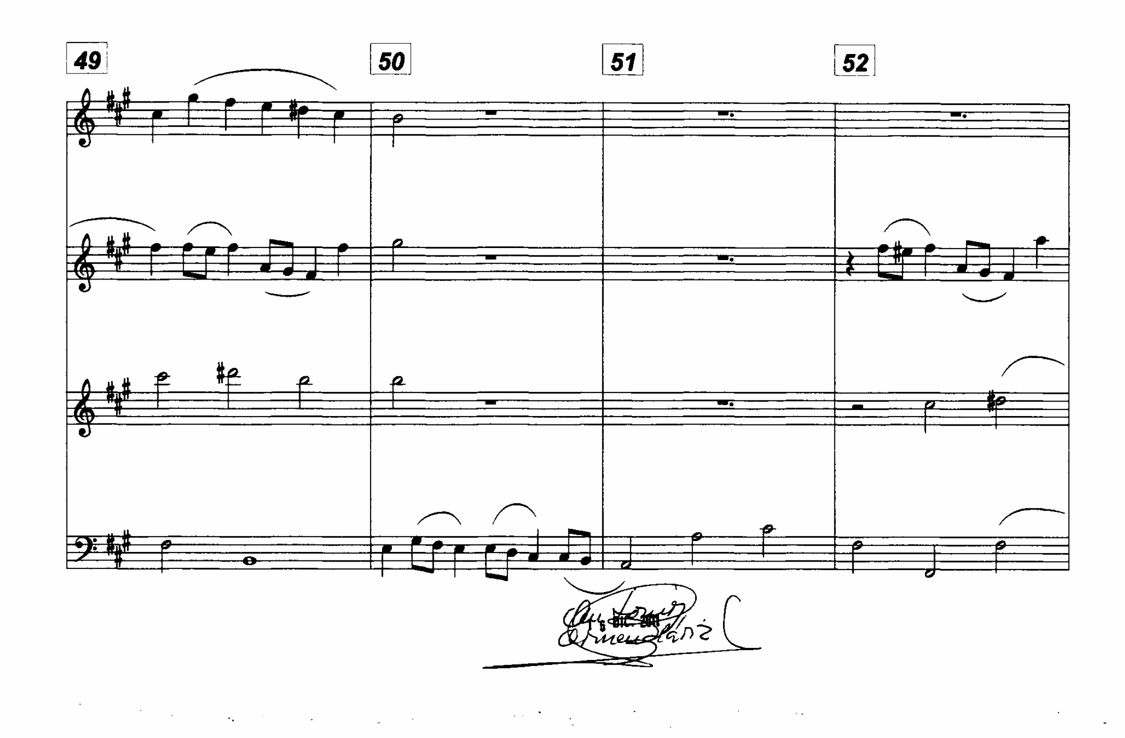

29
30
31
32
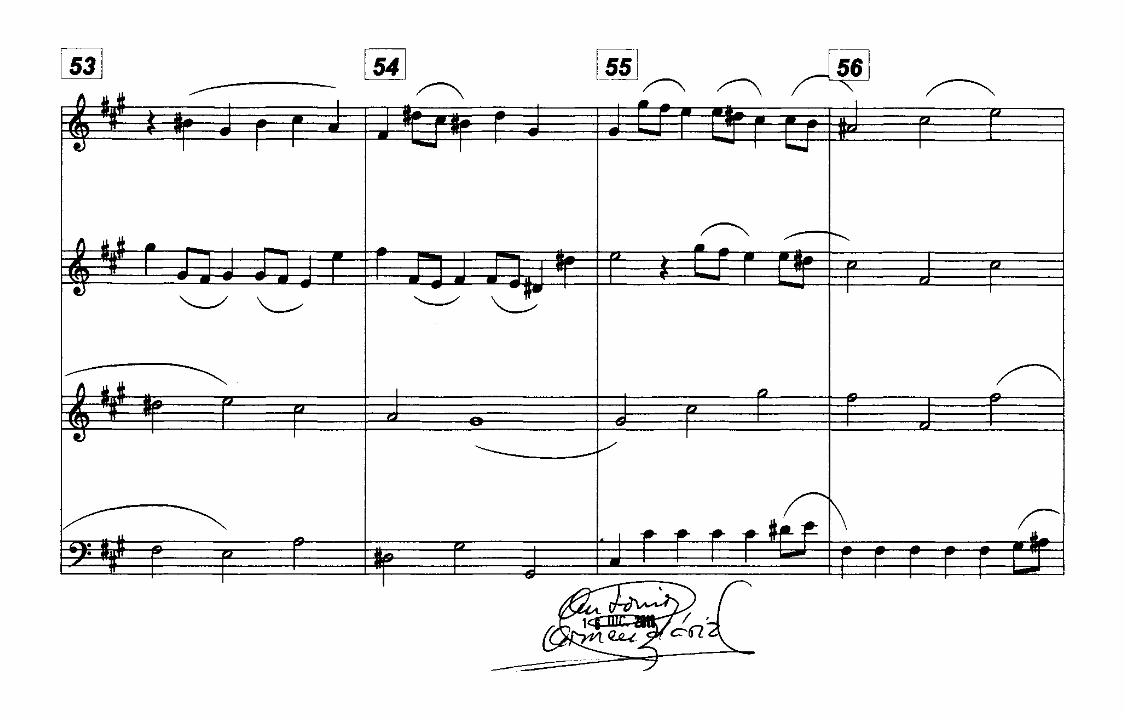

33
34
35
36

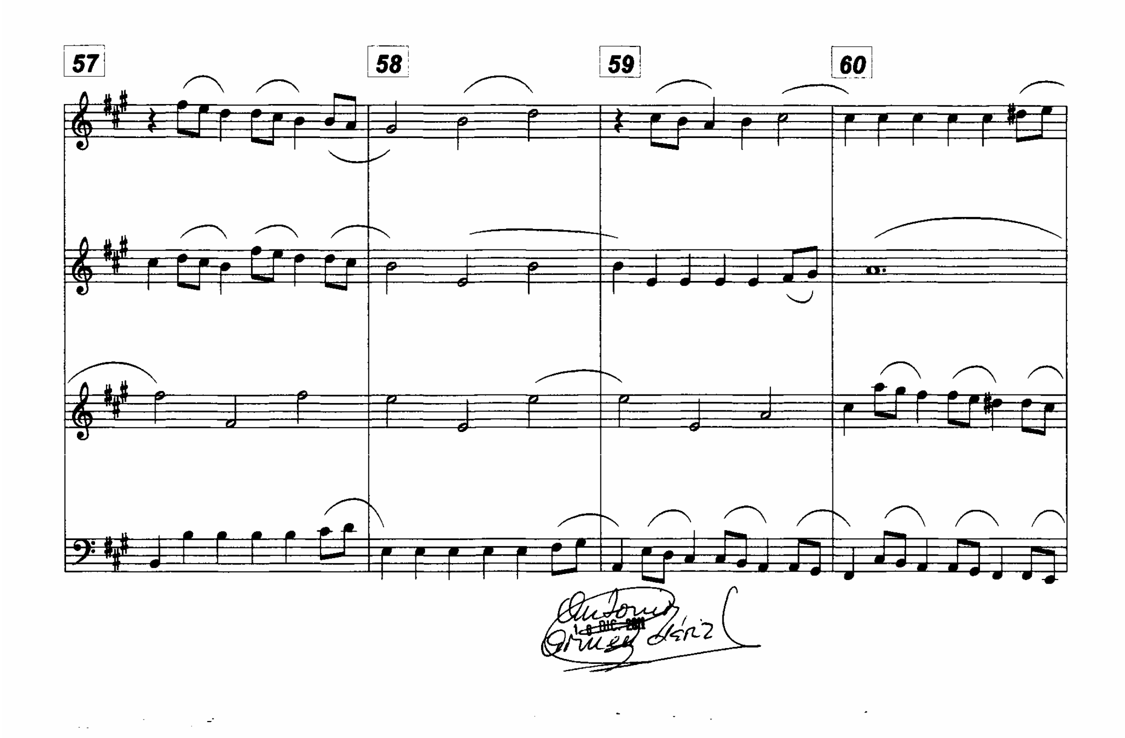

37
38
39
40
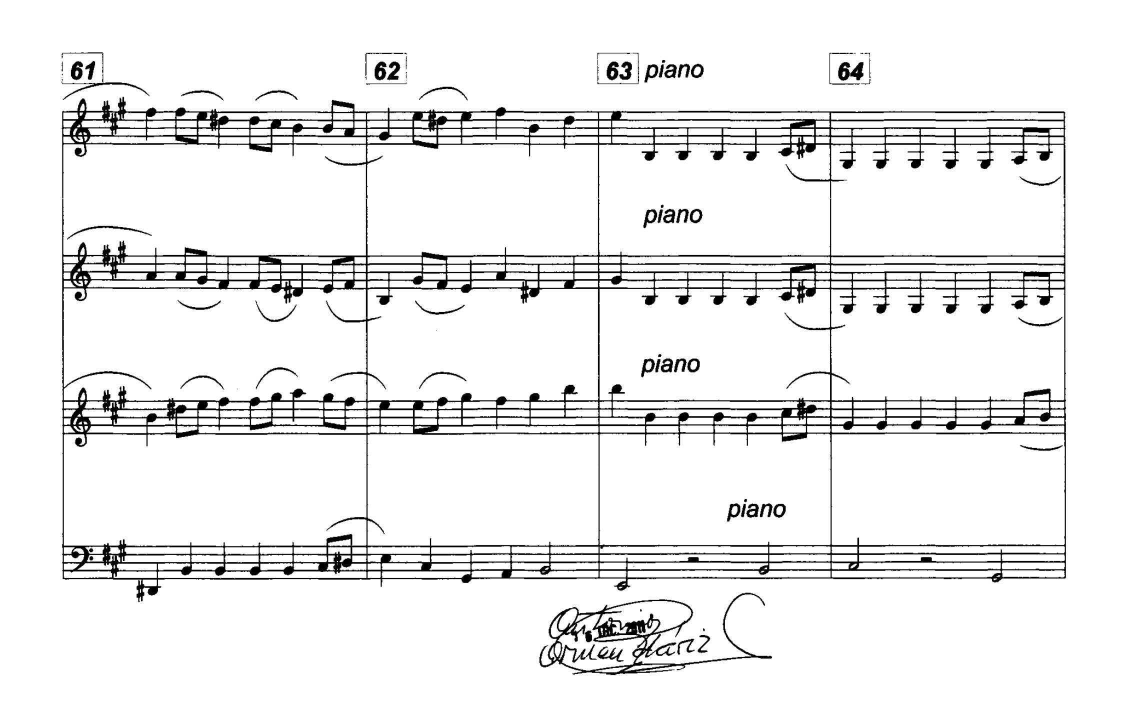

41
42
43
44
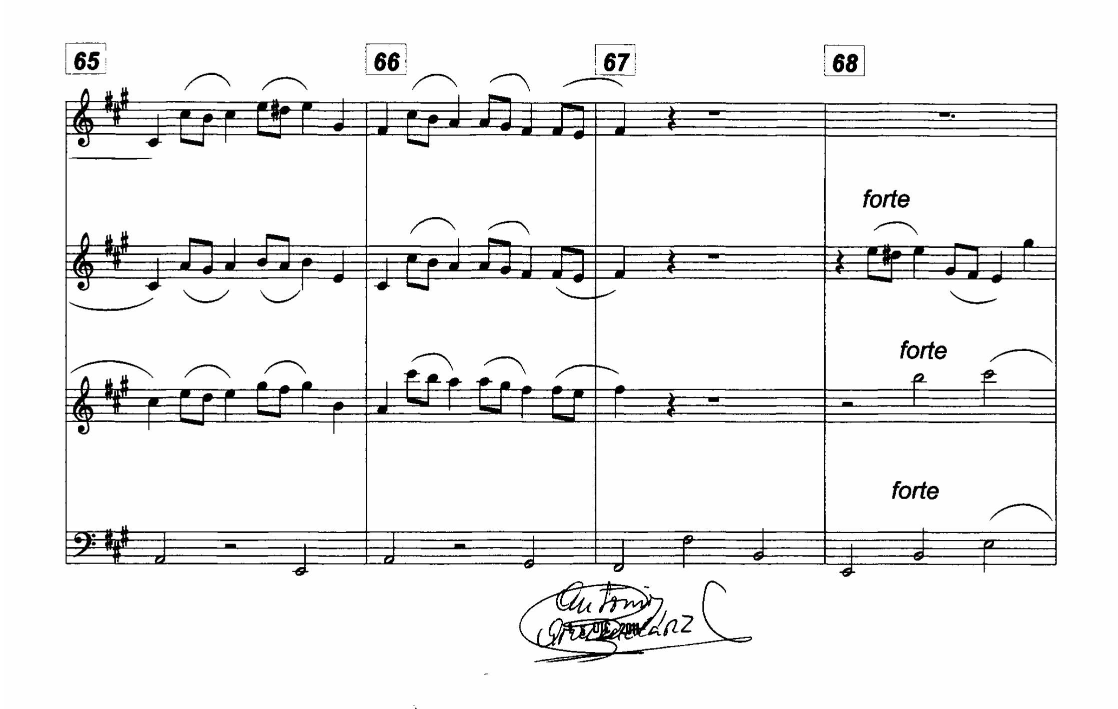

45
46
47
48

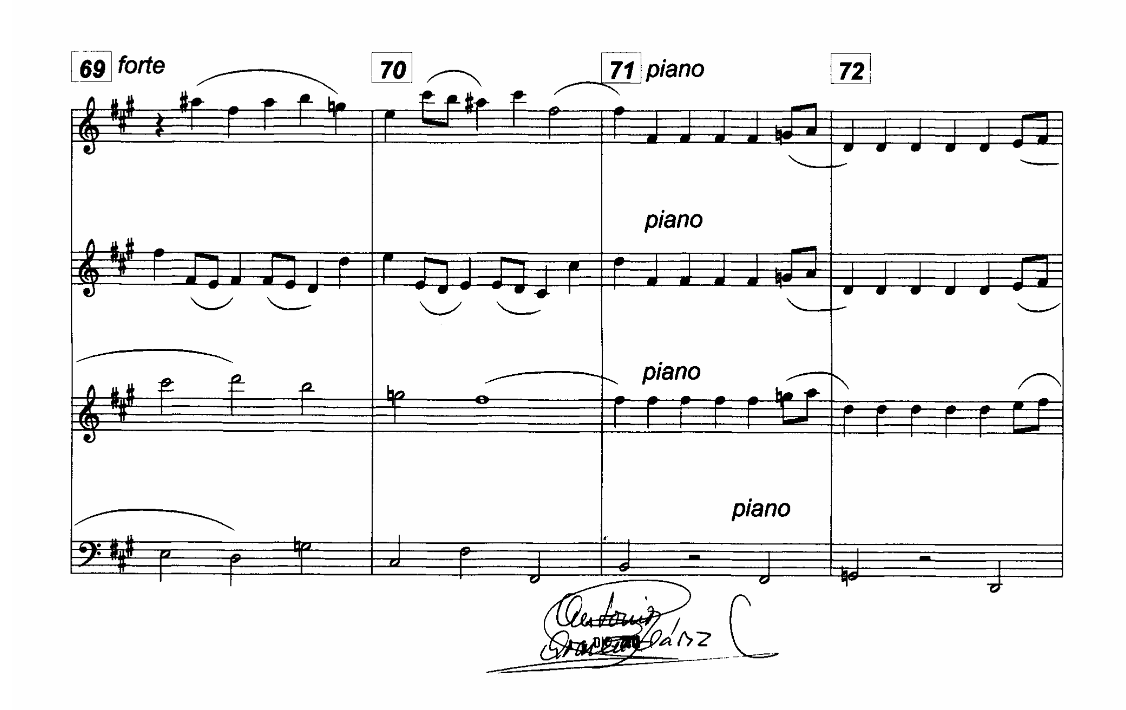

49
50
51
52

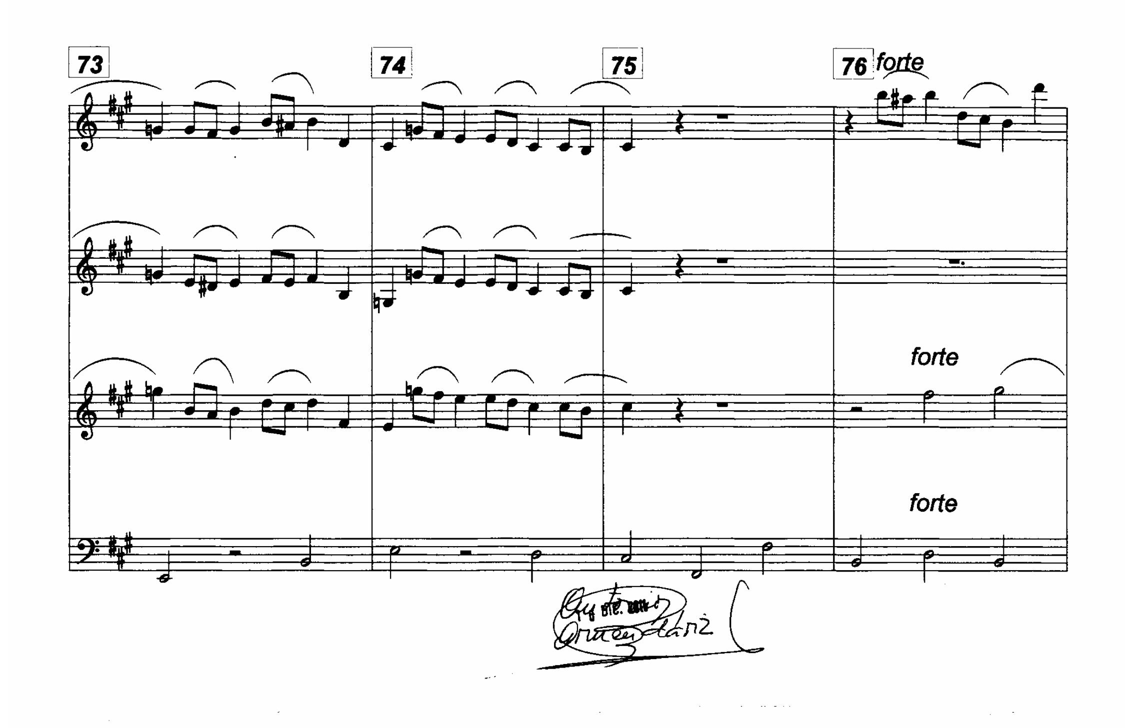

53
54
55
56

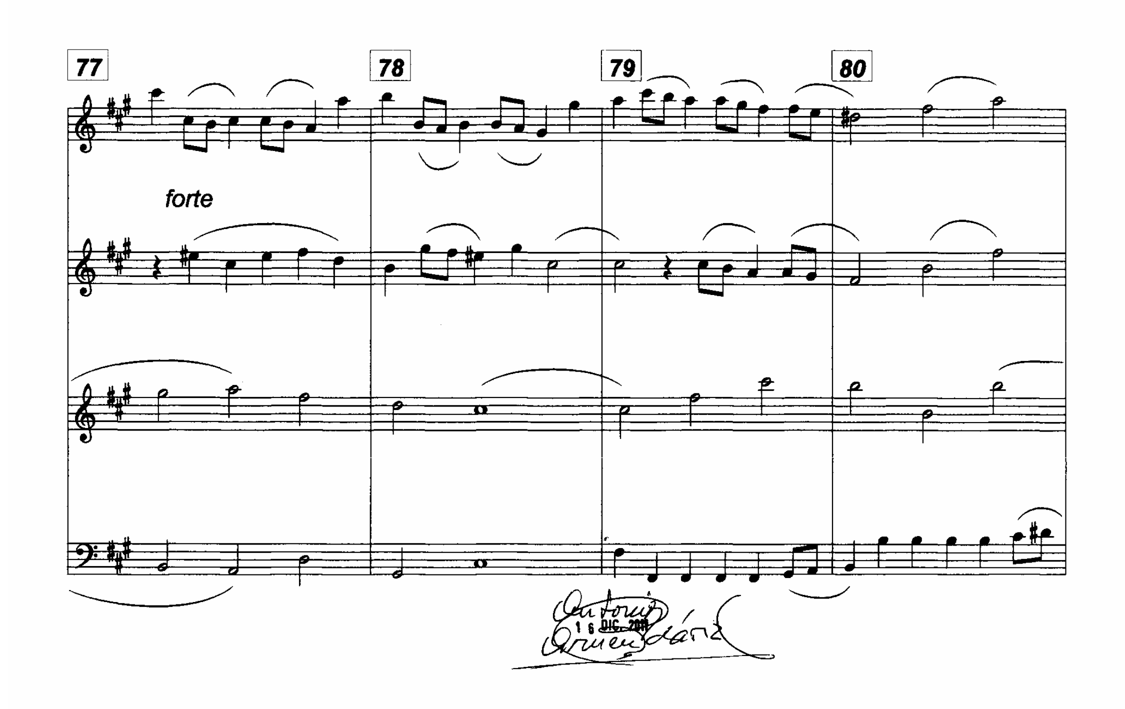

57
58
59
60

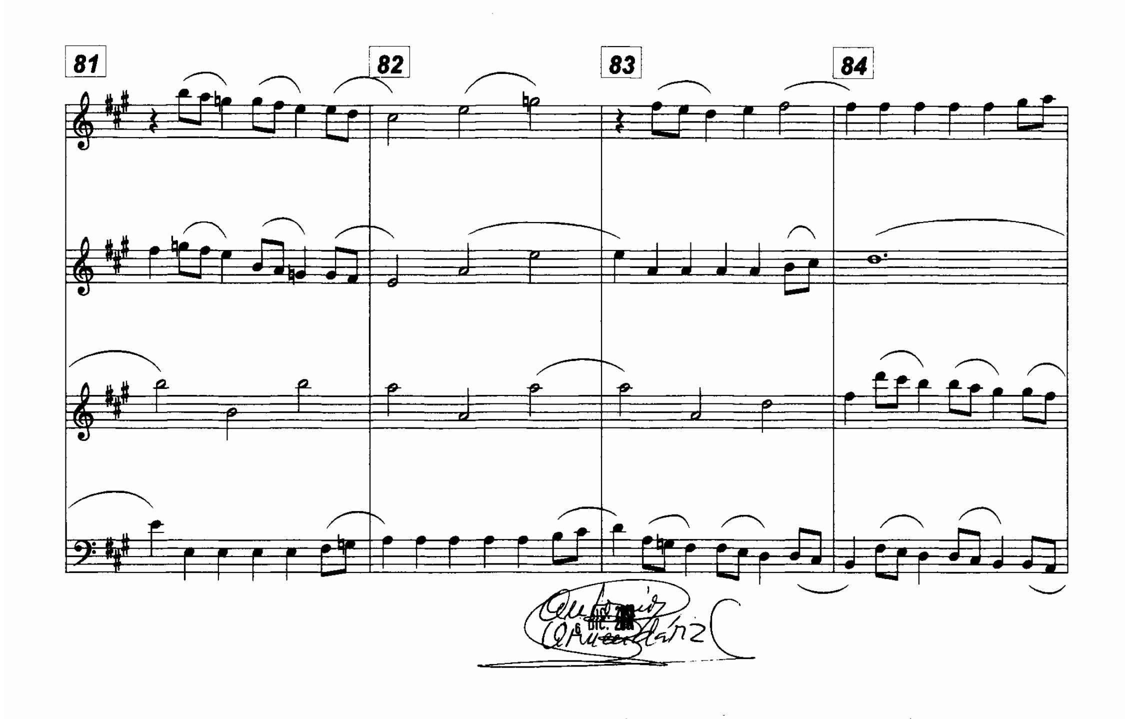

61
62
63
piano
64
piano
piano
piano

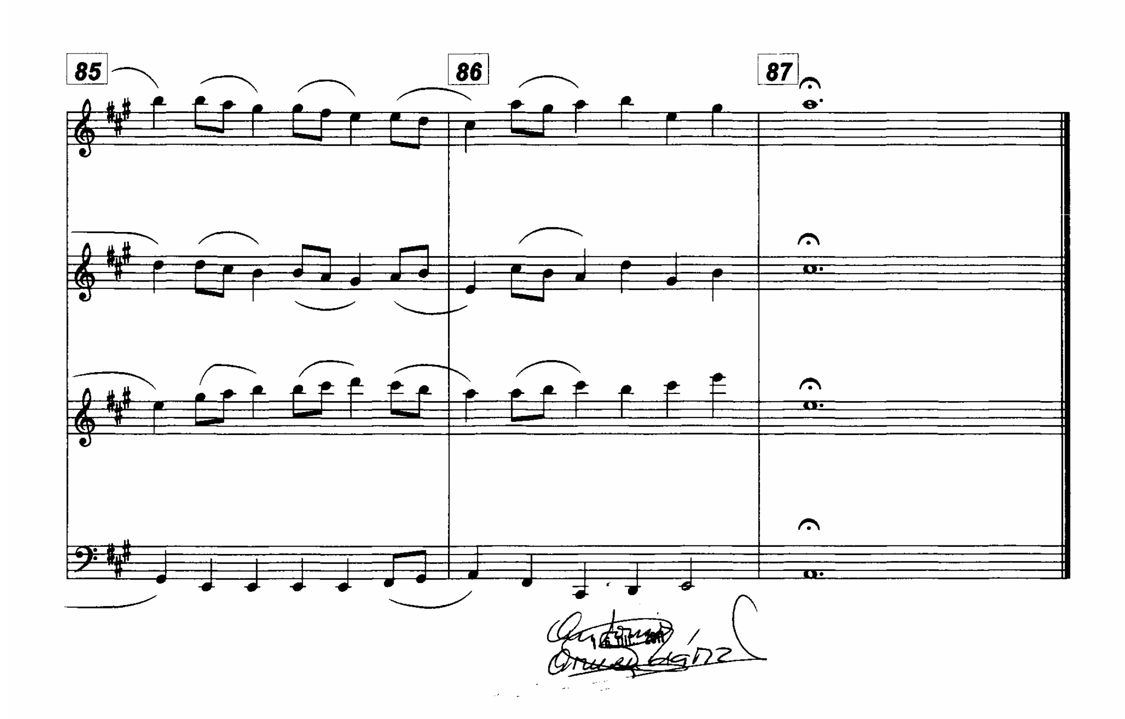

65
66
67
68
forte
forte
forte


69 forte
70
71 piano
72
piano
piano
piano


73
74
75
76
forte
forte
forte


77
78
79
80
forte


81
82
83
84


85
86
87

CANTATA BWV 037

J . S . BACH

3ª EDICION

CORO DE ENTRADA Nº 01

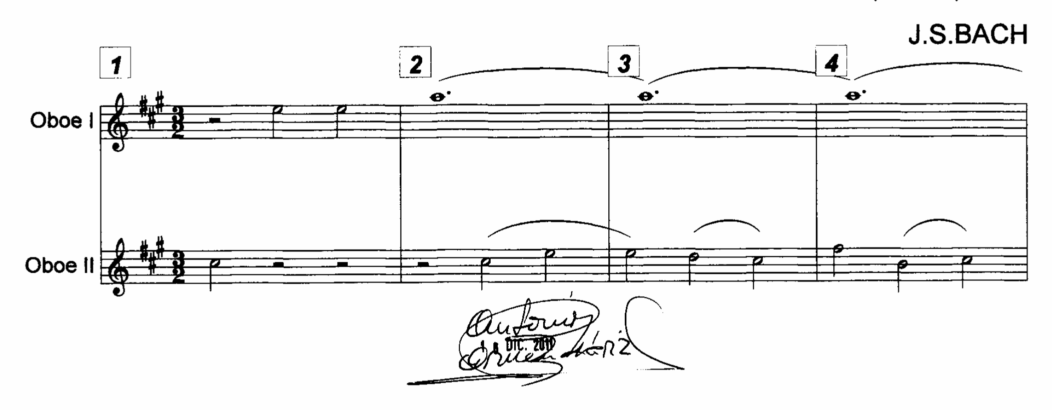
PARTITURA DE MADERAS

(Oboes I-II)

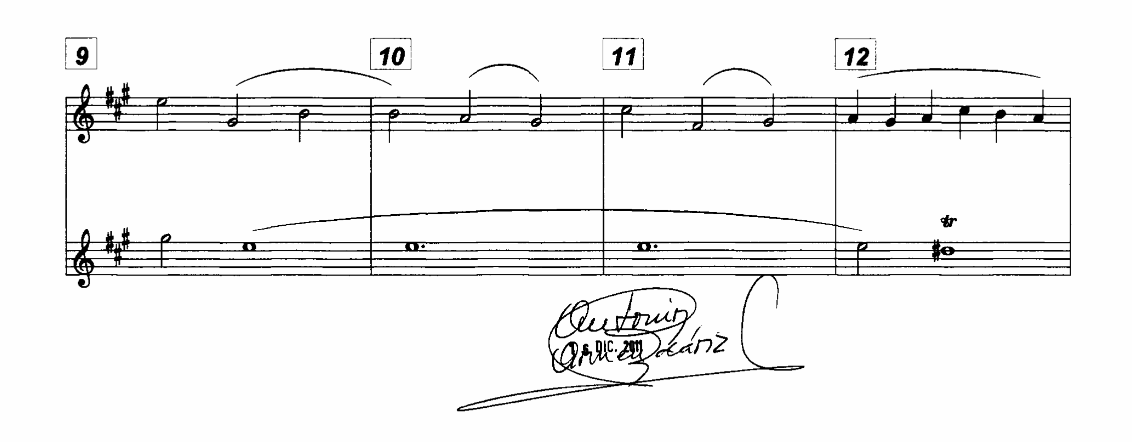
PAGINAS : 079 – 089

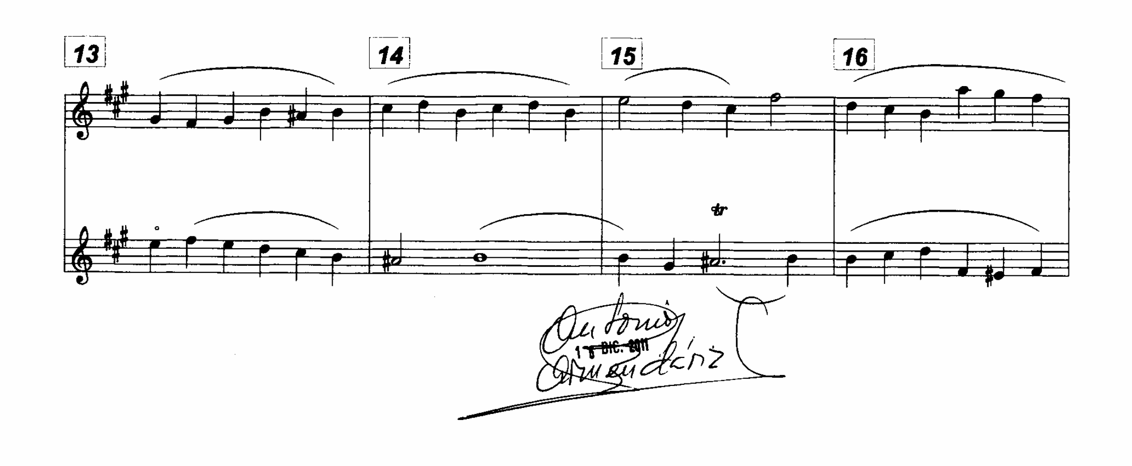
DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORO DE ENTRADA Nº 01 (3ª ED.)
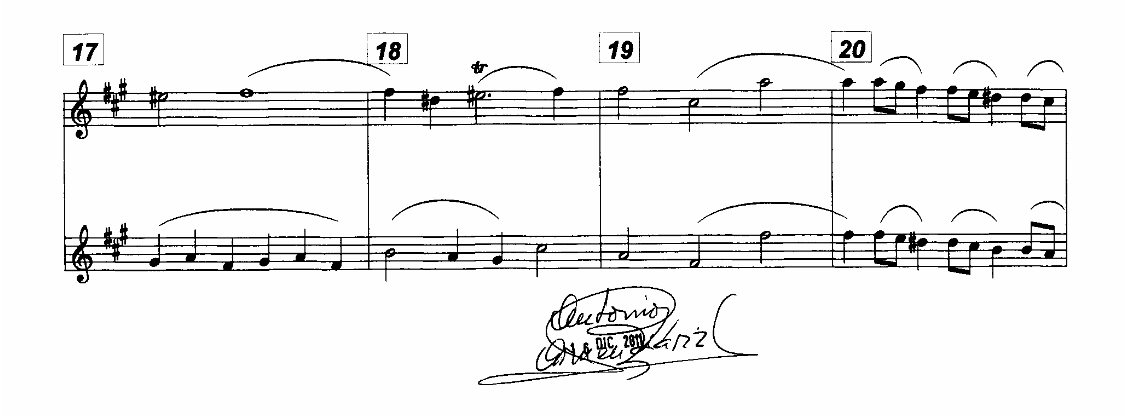
J.S.BACH

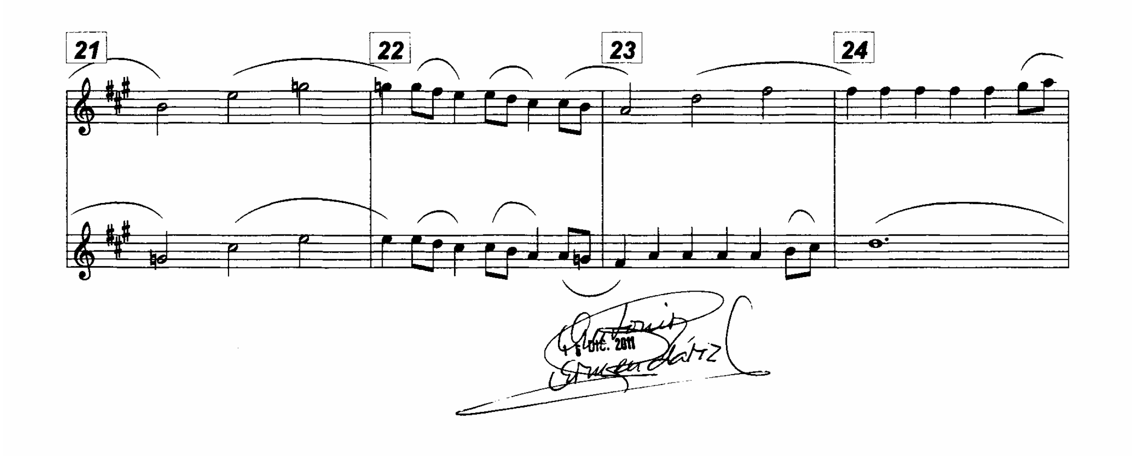


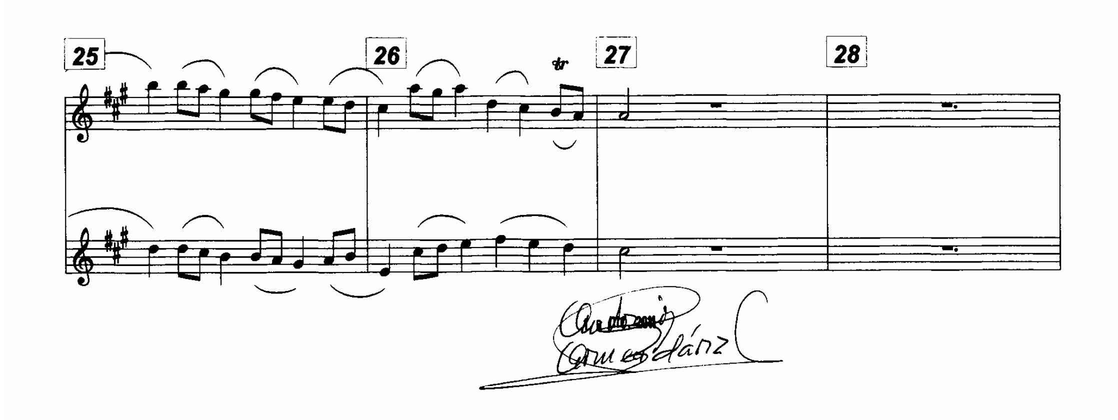


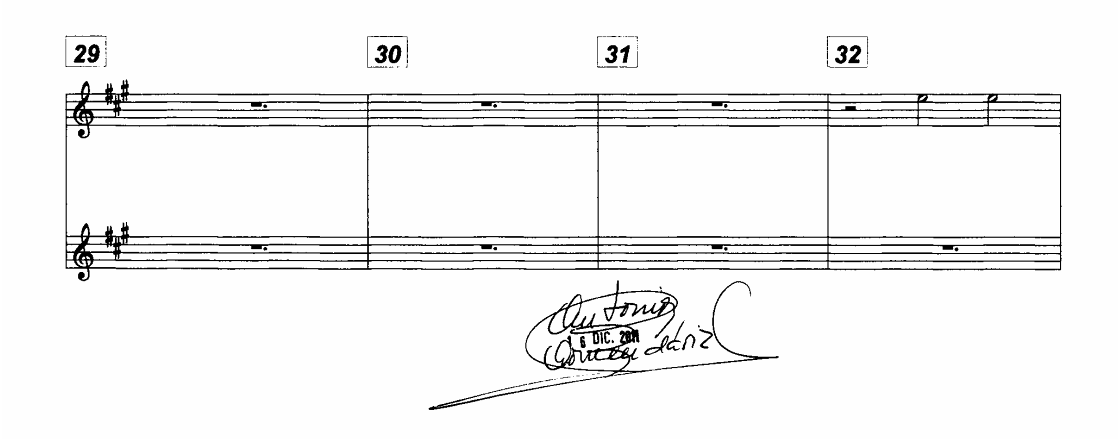

9
10
11
12
tr

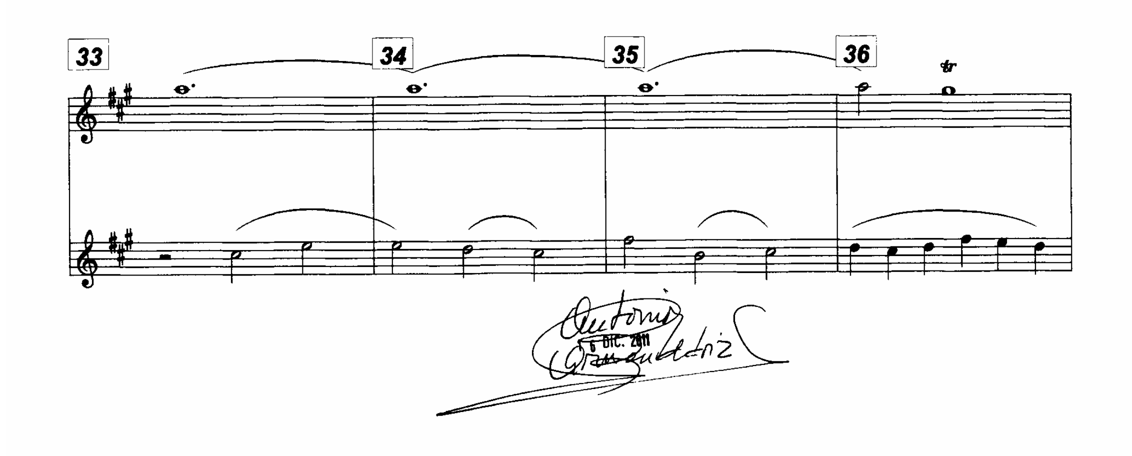

13
14
15
16
tr

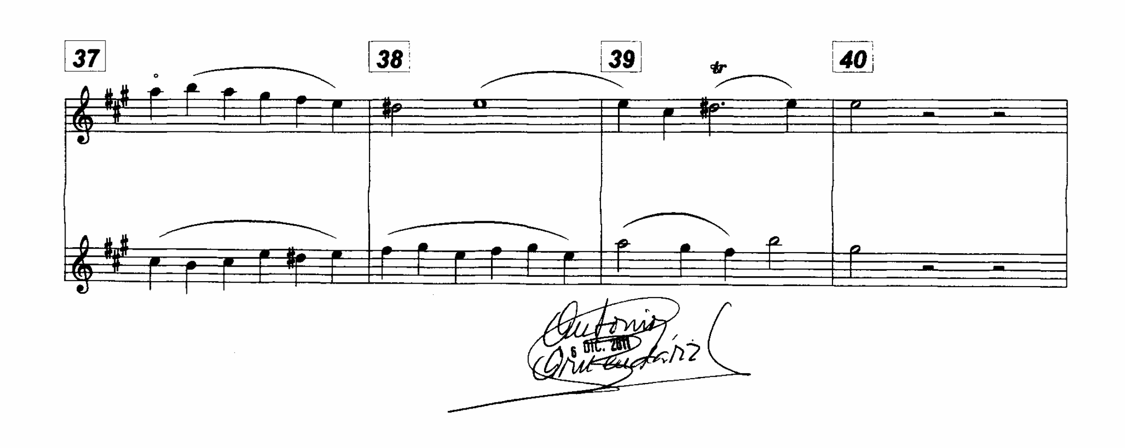

17
18
19
20
tr

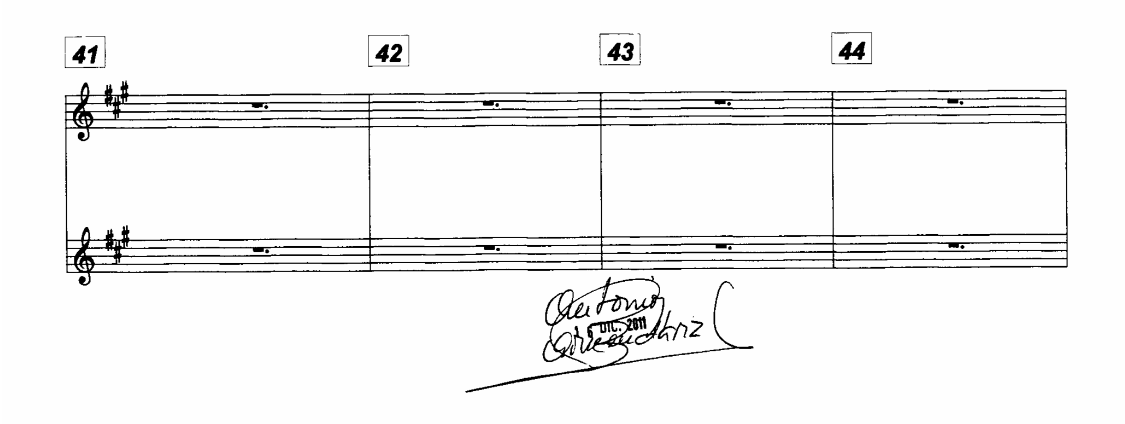

21
22
23
24

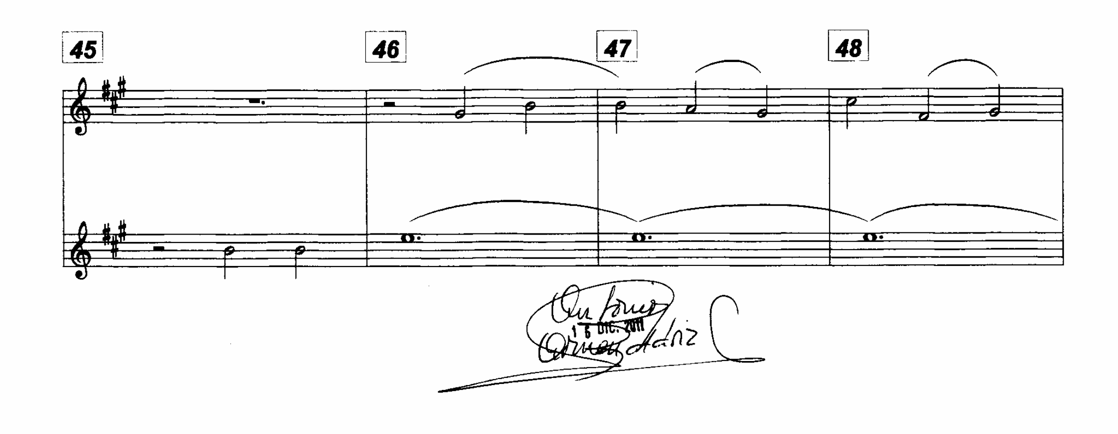

25
26
27
28
tr

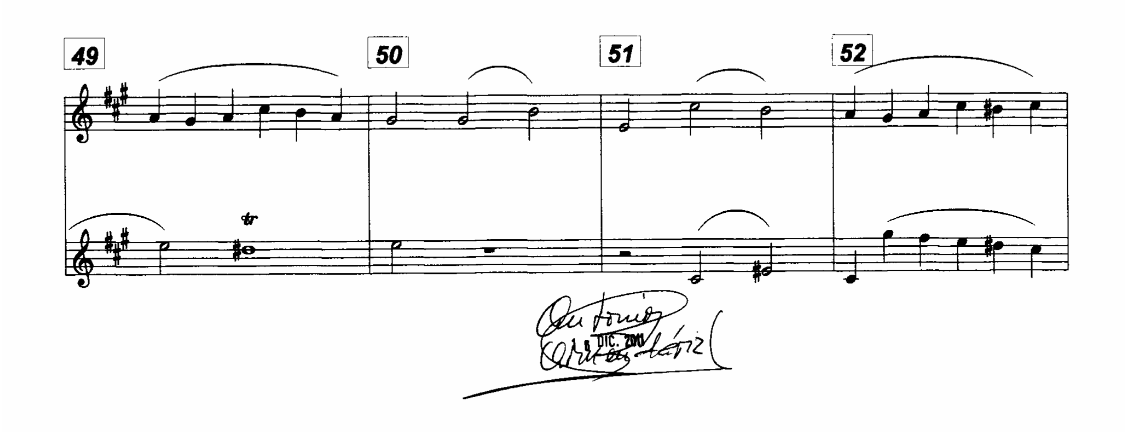

29
30
31
32

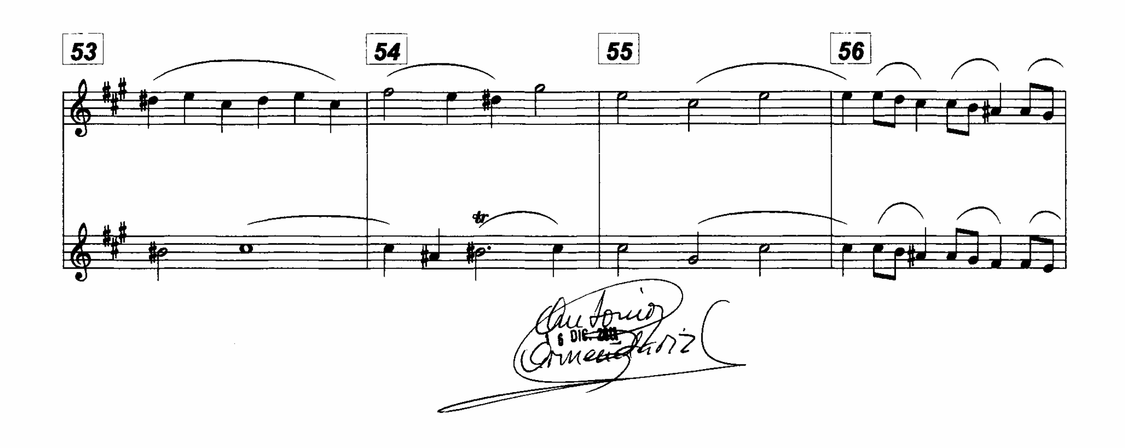

33
34
35
36
tr
6 DIC. 2011

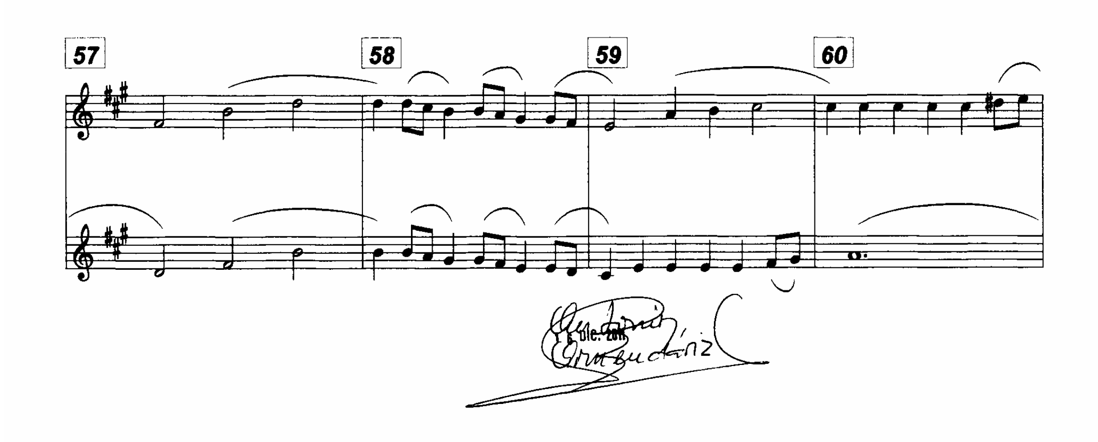

37
38
39
40
tr
6 DIC. 2011

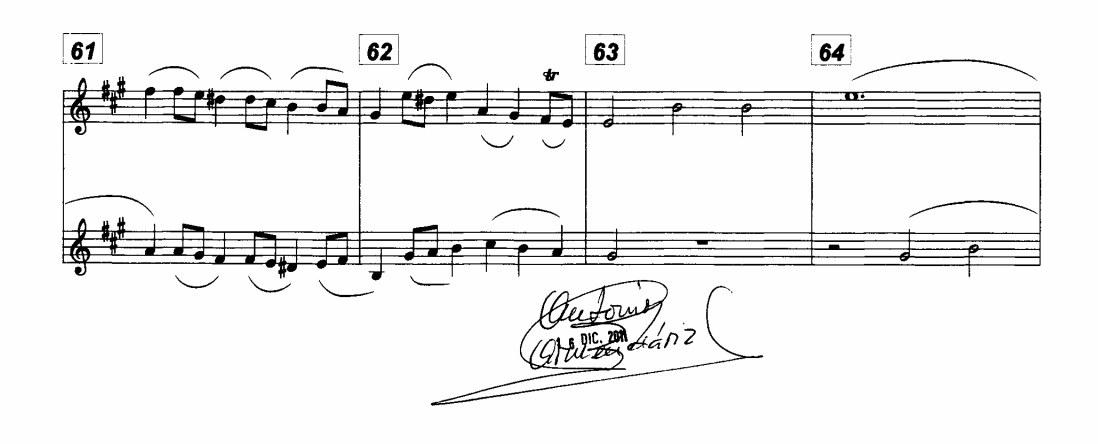

41
42
43
44

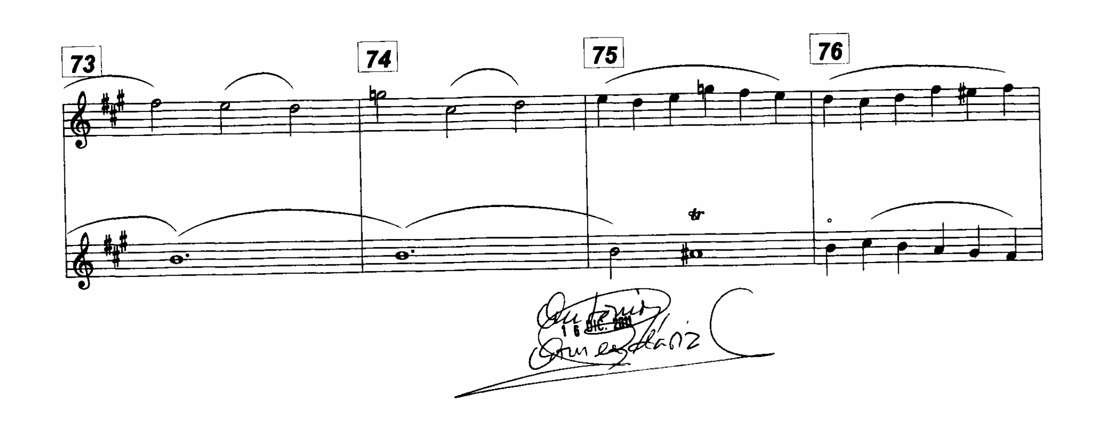

45
46
47
48

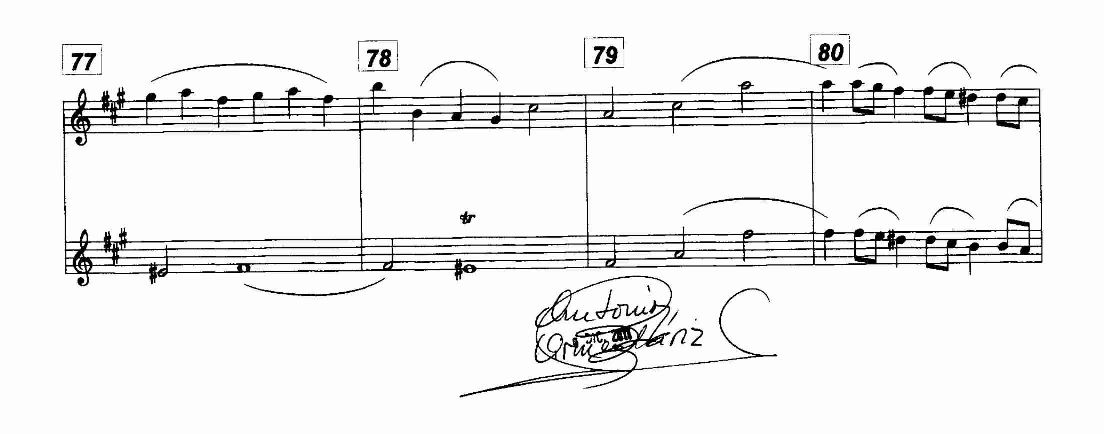

49
50
51
52
tr

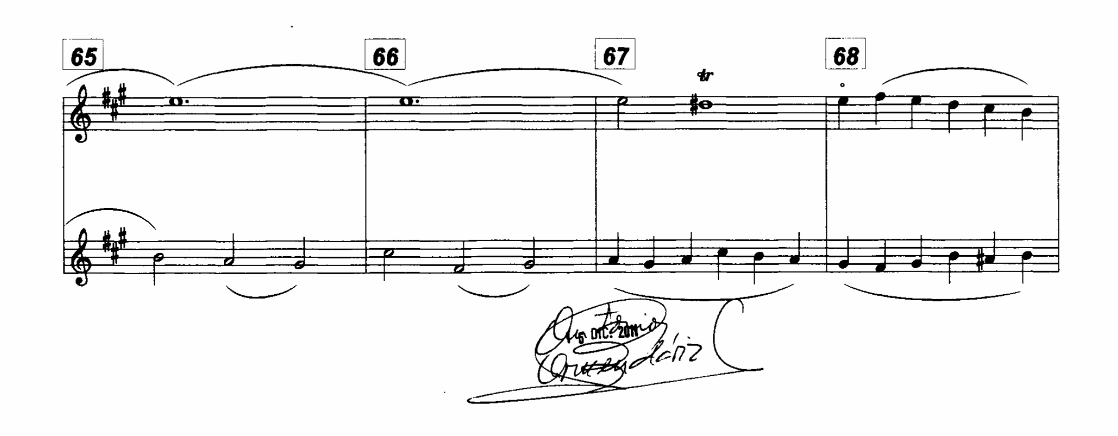

53
54
55
56
tr

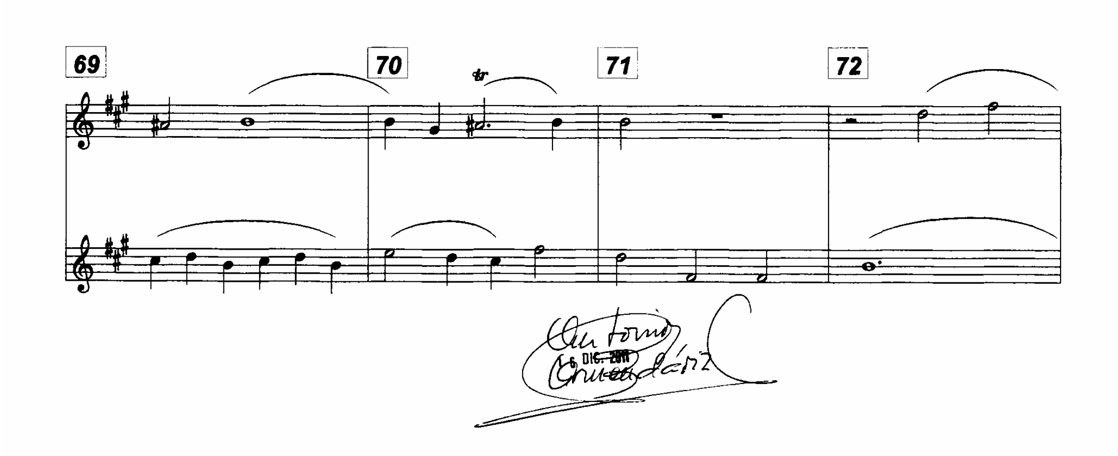

57
58
59
60

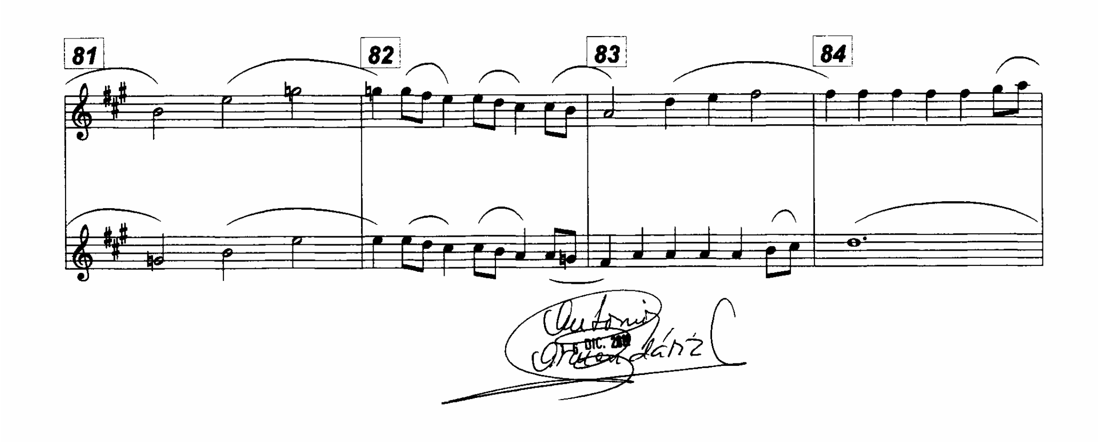

61
62
63
64
tr

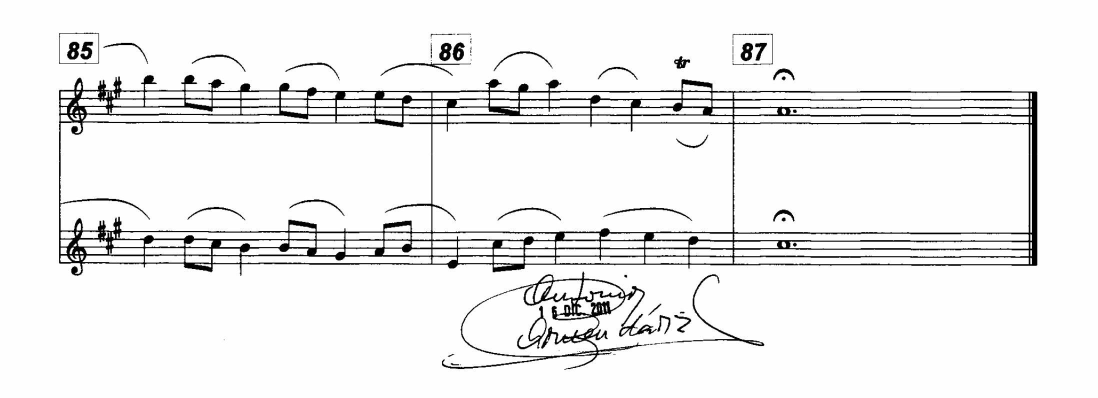

73
74
75
76


77
78
79
80


65
66
67
tr
68


69
70
tr
71
72


81
82
83
84


85
86
87
tr
1 6 DIC. 2011

CANTATA BWV 037

J . S . BACH

3ª EDICION

CORO DE ENTRADA Nº 01

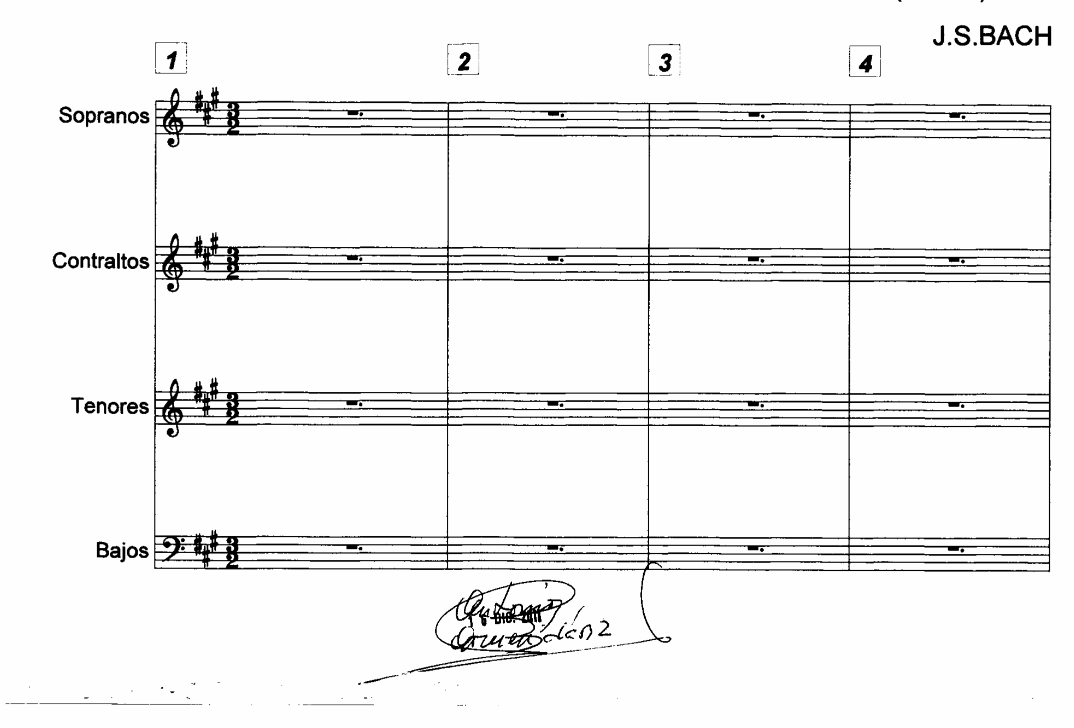
PARTITURA DE VOCES

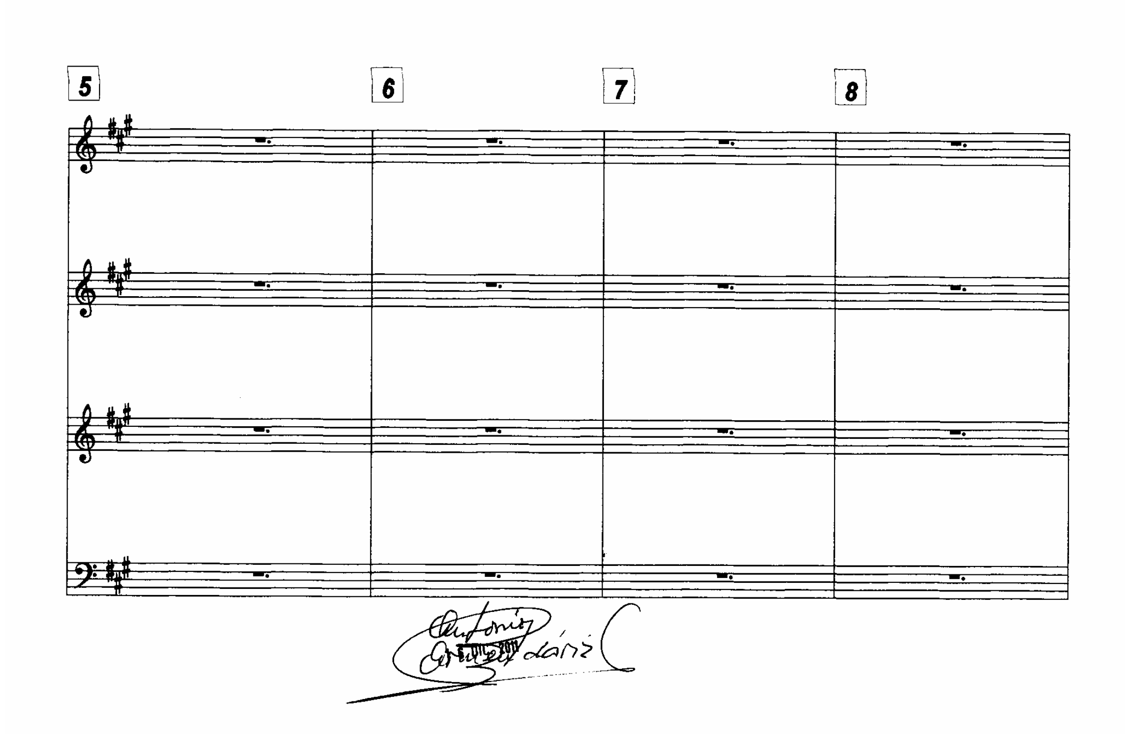
(S – A – T – B)

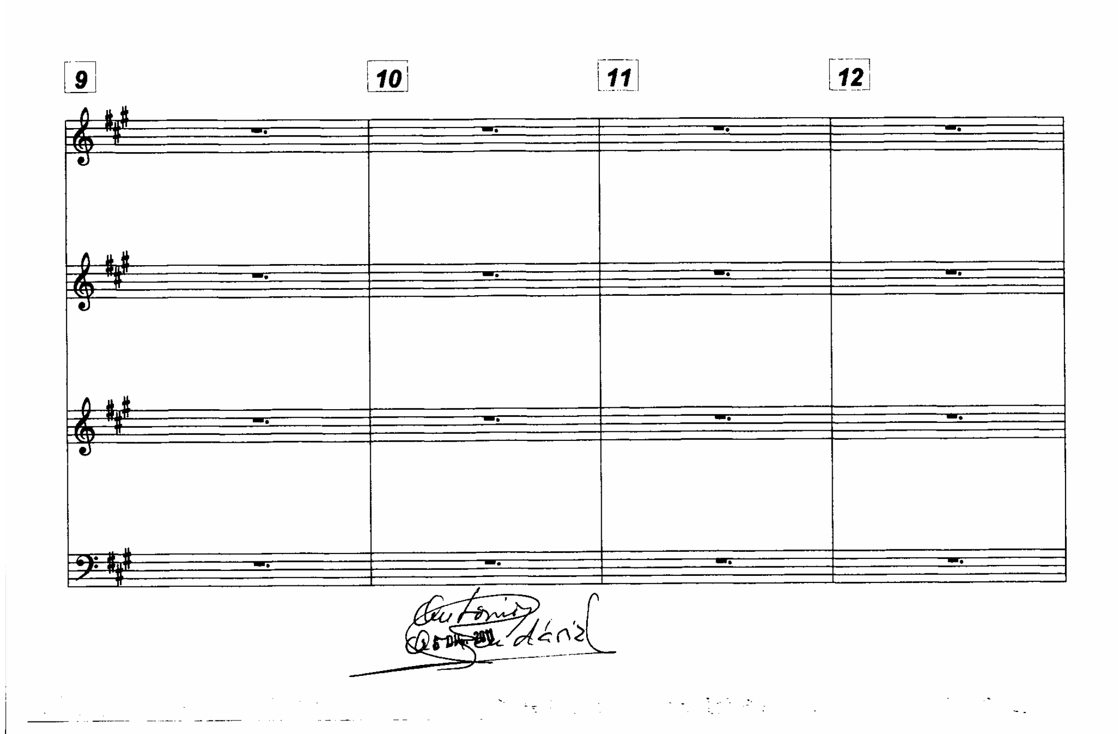
PAGINAS : 091 – 101

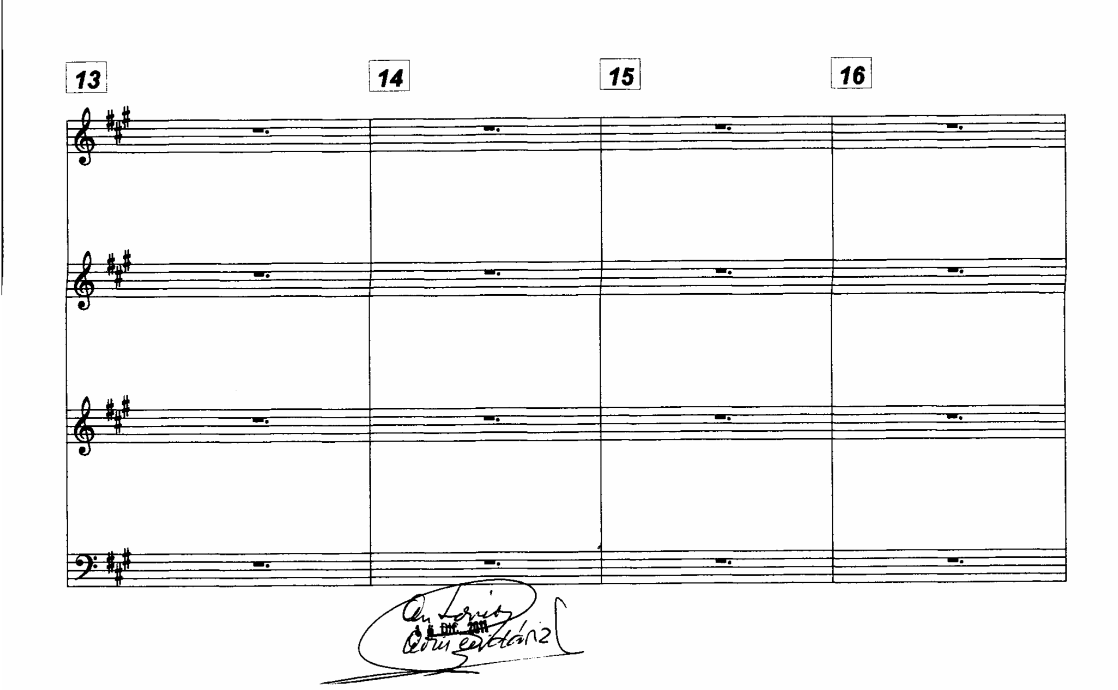
DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORO DE ENTRADA Nº 01 (3ª ED.)

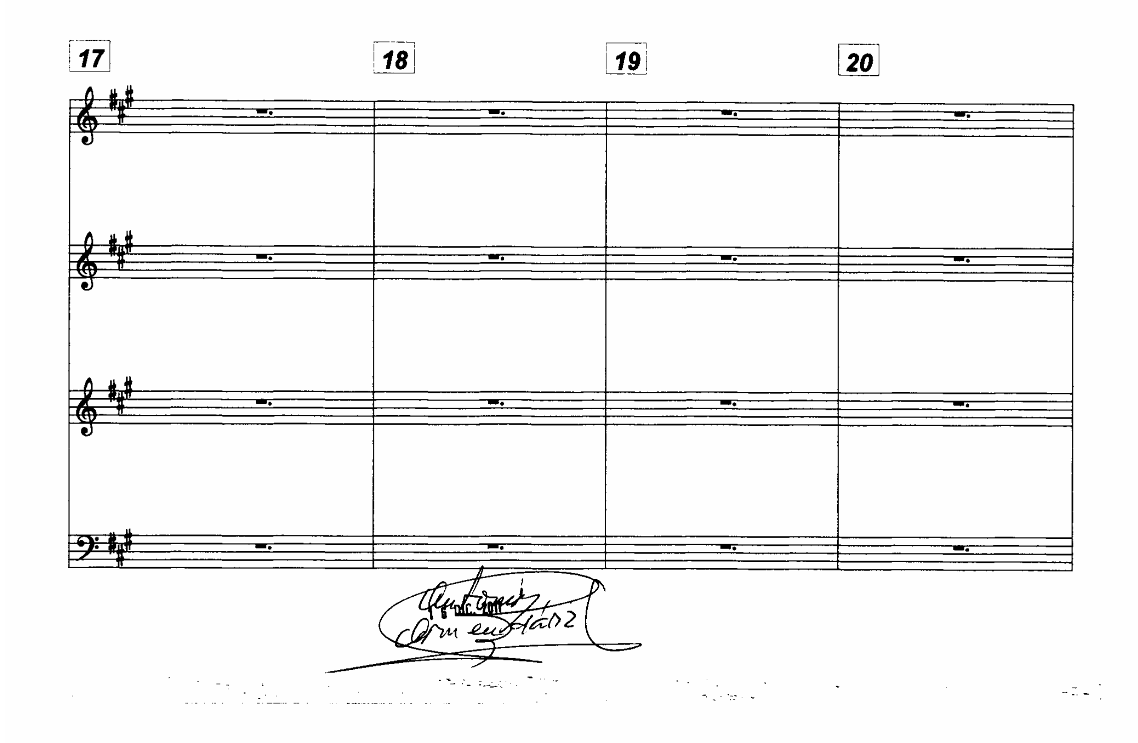
J.S.BACH

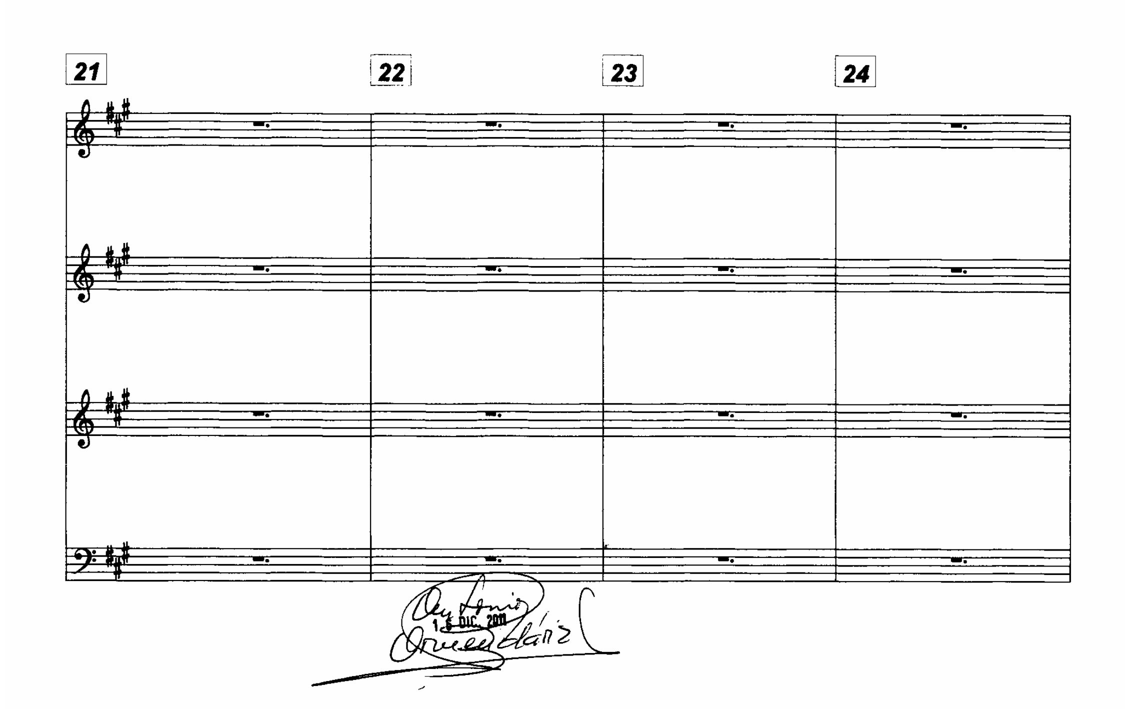


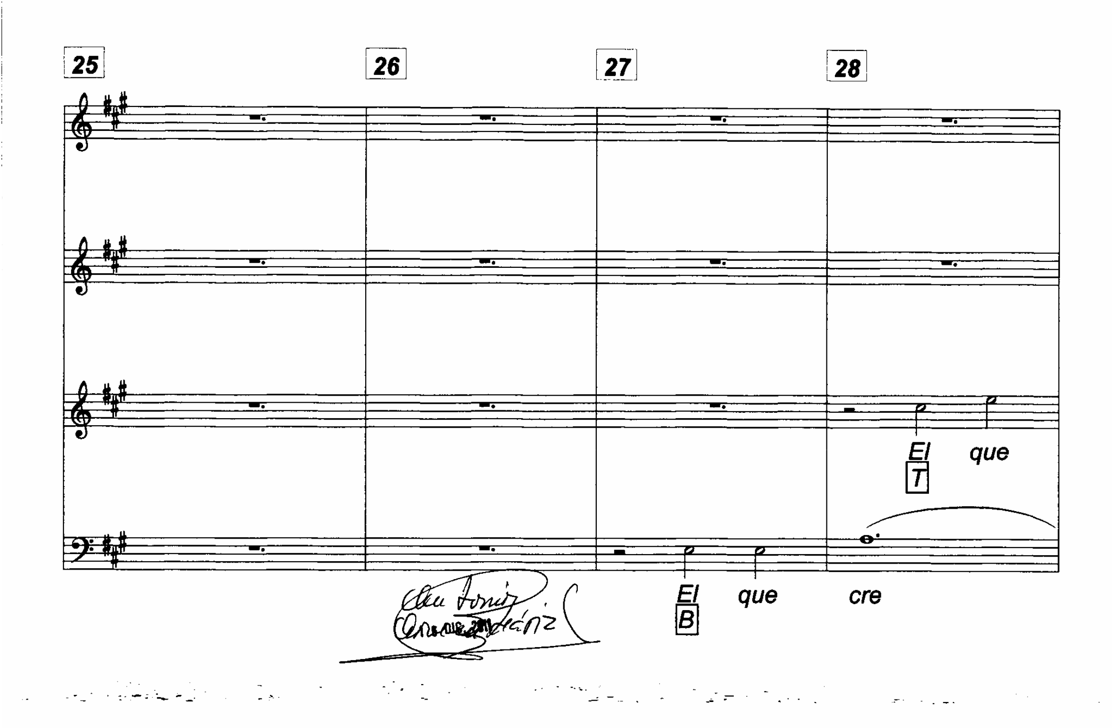


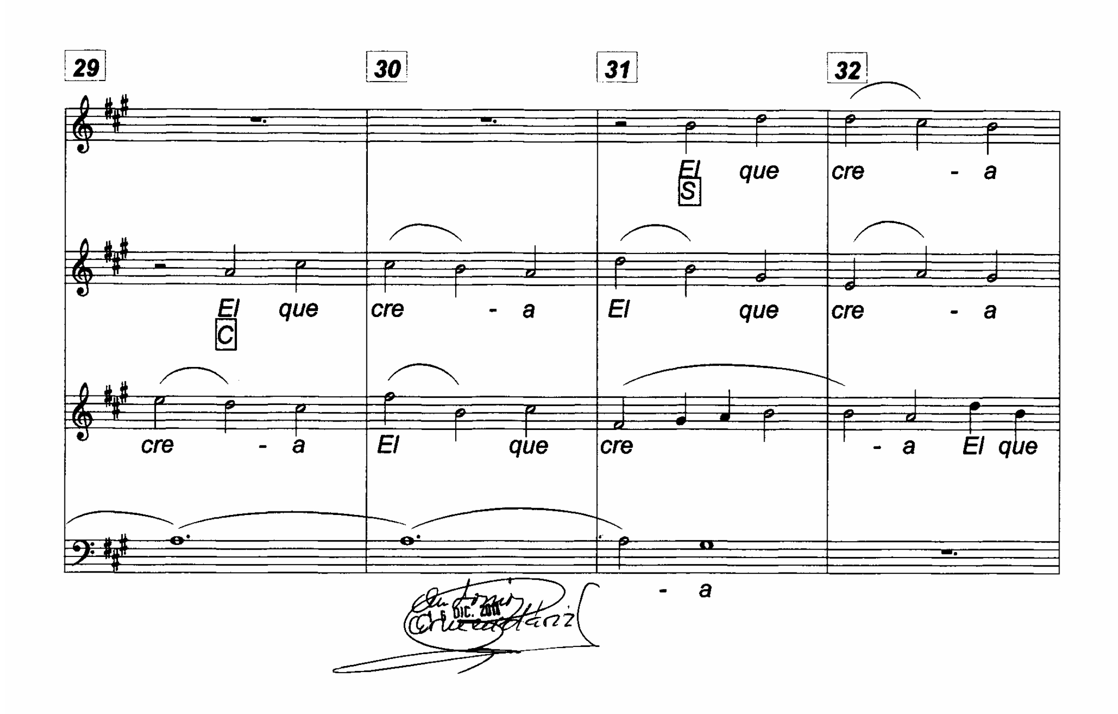

9
10
11
12

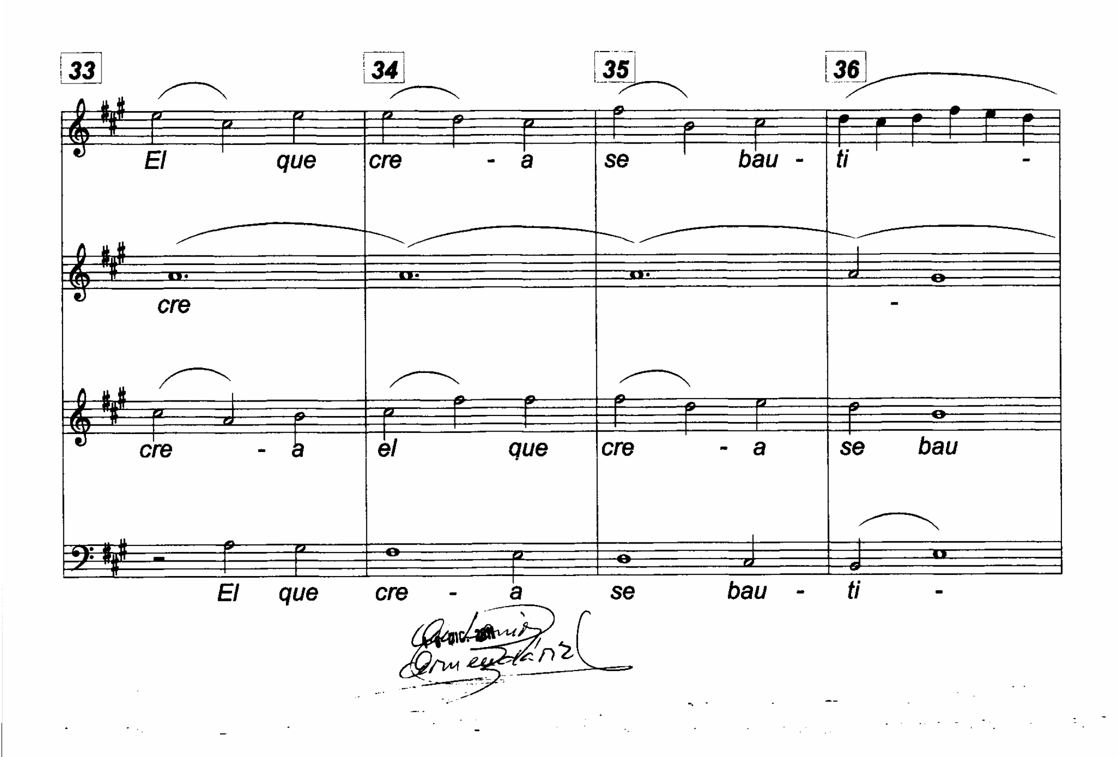

13
14
15
16

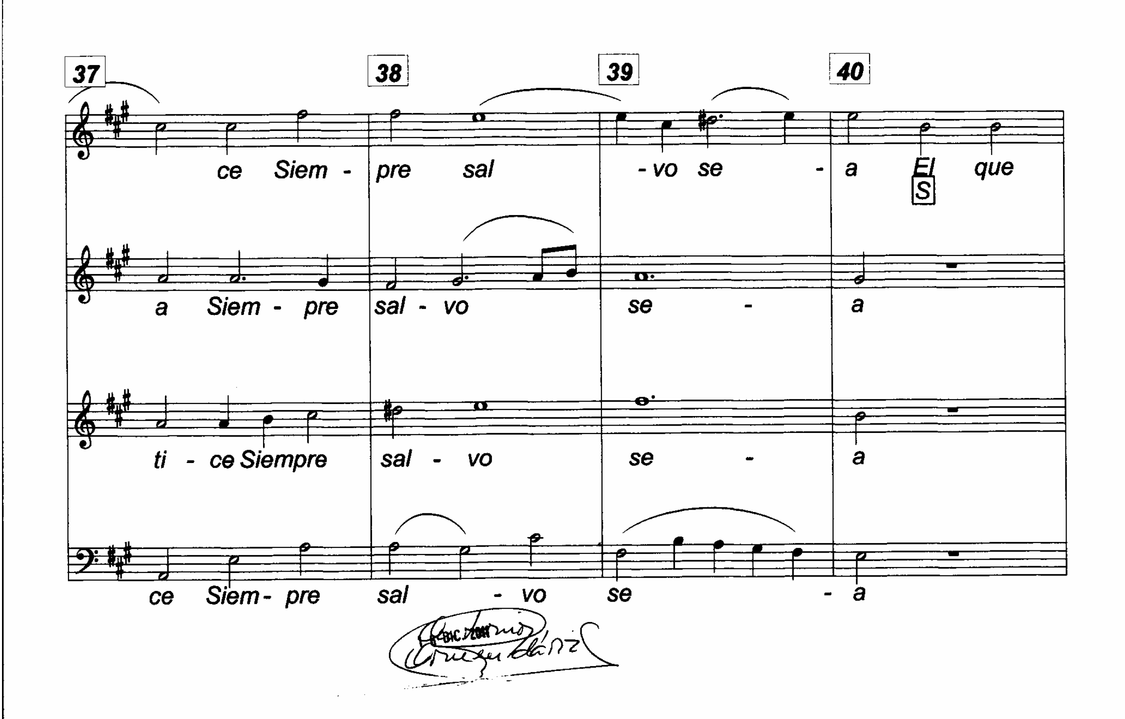

17
18
19
20
1 6 DIC. 2011

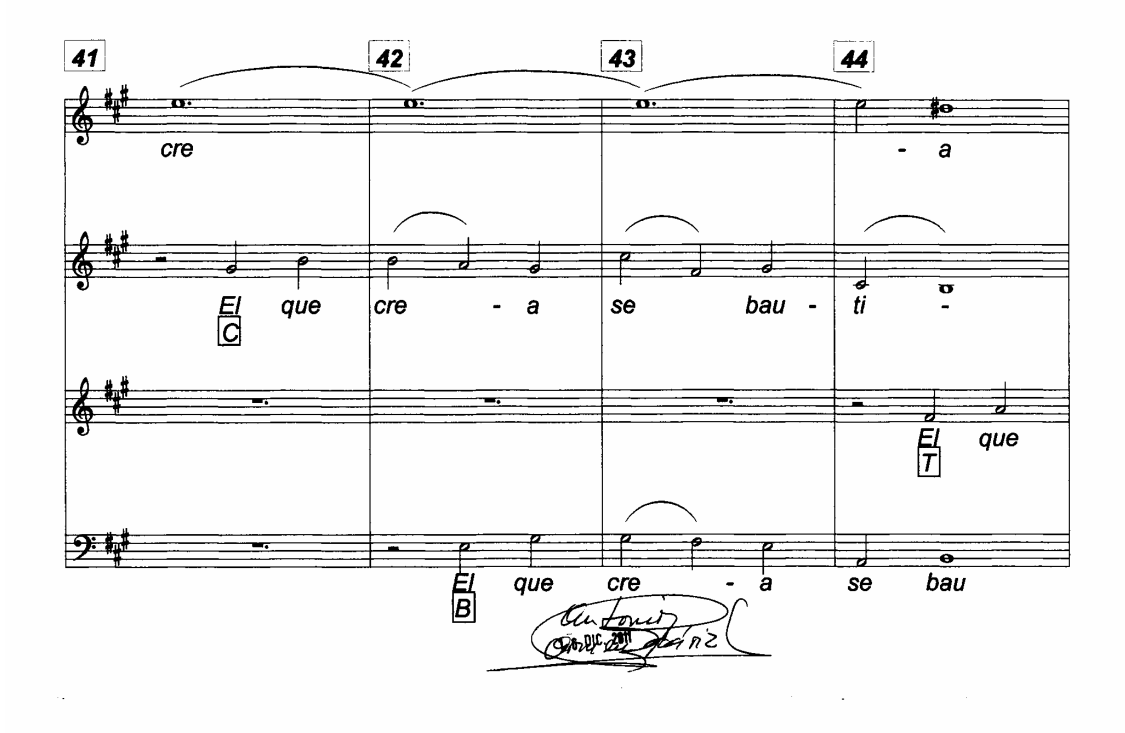

21
22
23
24
1 6 DIC. 2011

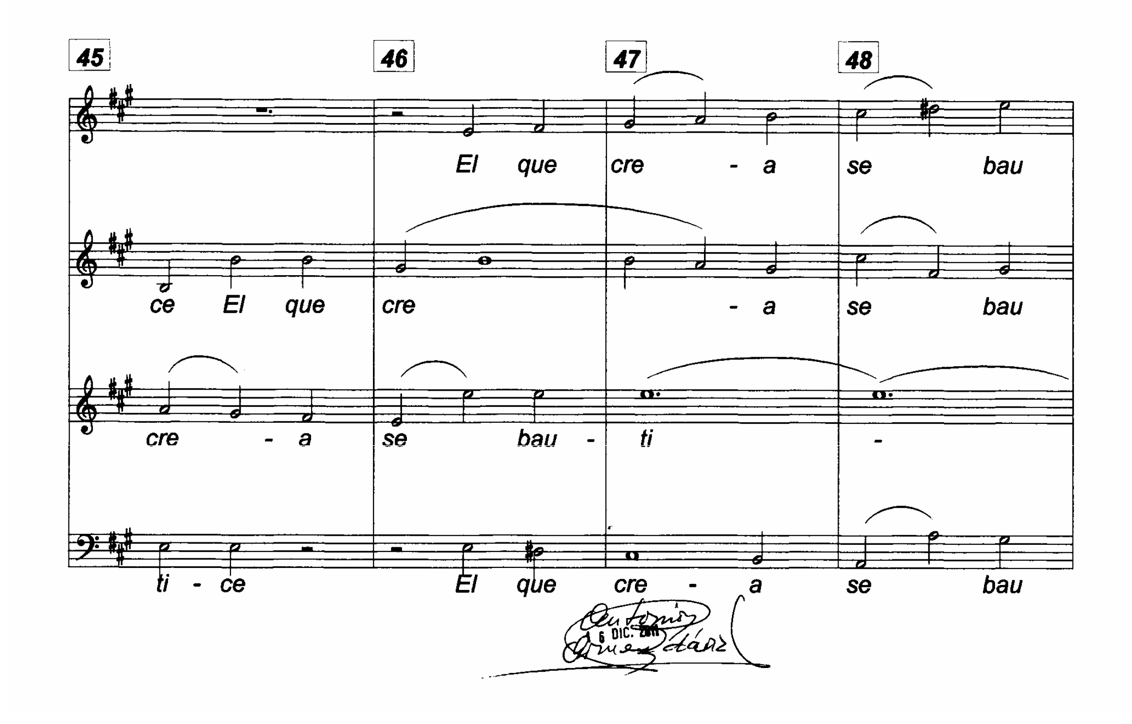

25
26
27
28
El que
T
El que cre
B

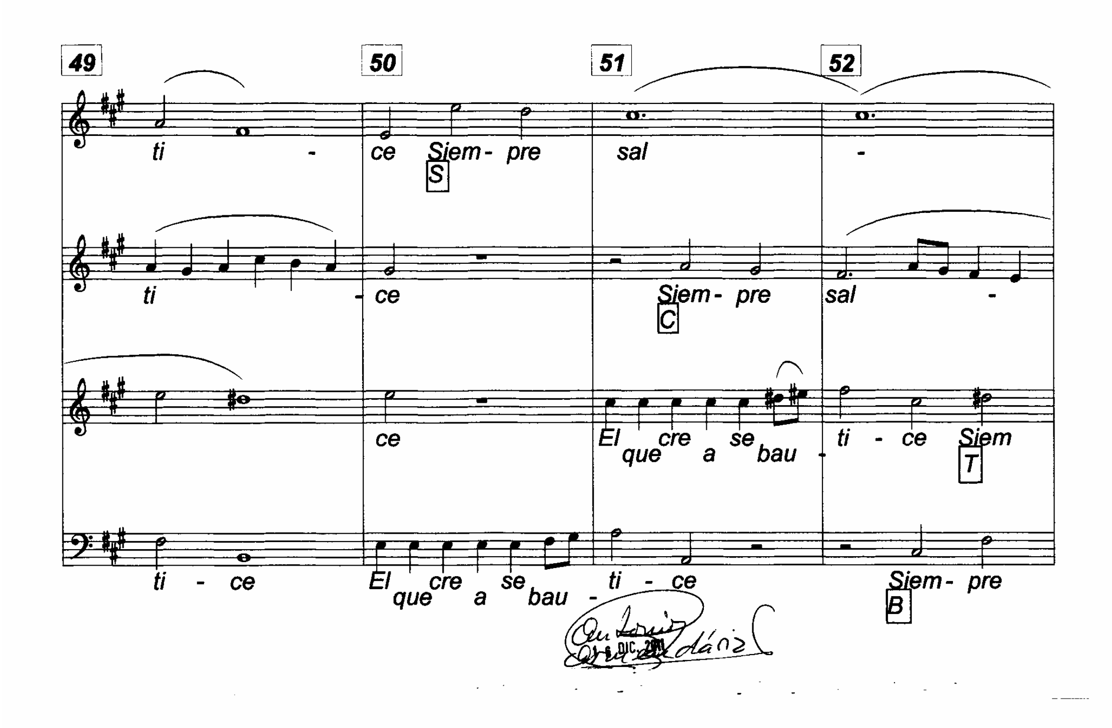

29
30
31
32
El que
S
cre - a
El que
C
cre - a
El que
cre - a
cre - a
El que
cre
- a El que
- a

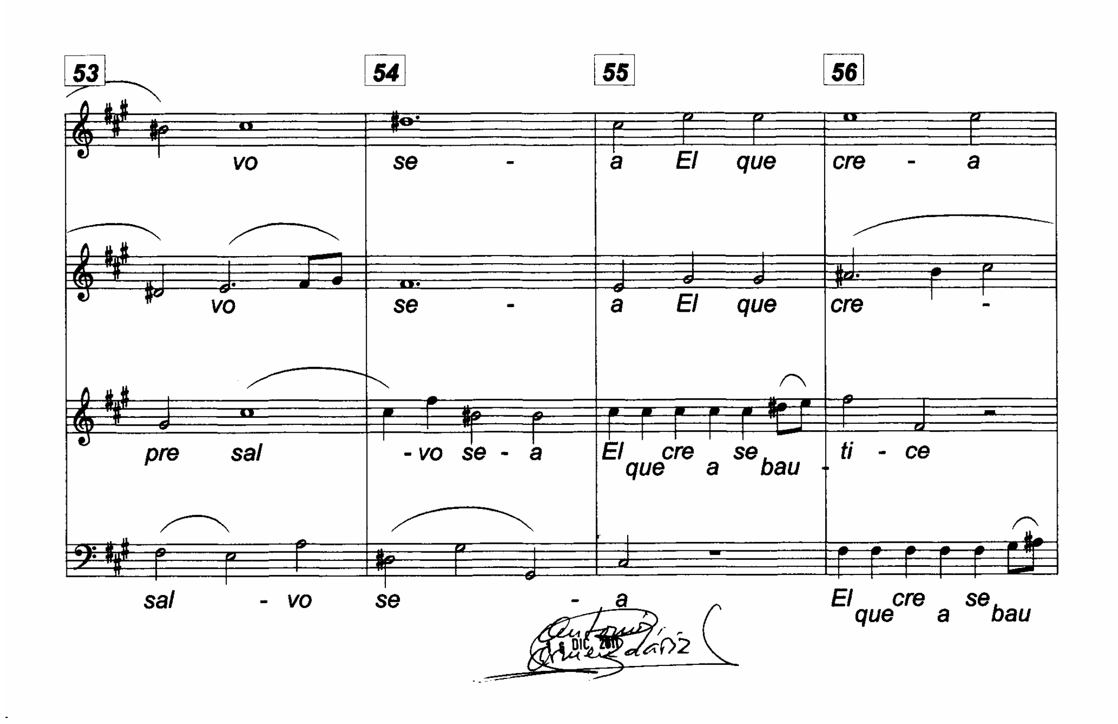

33
34
35
36
El que cre - a se bau - ti -
cre -
cre - a el que cre - a se bau
El que cre - a se bau - ti -

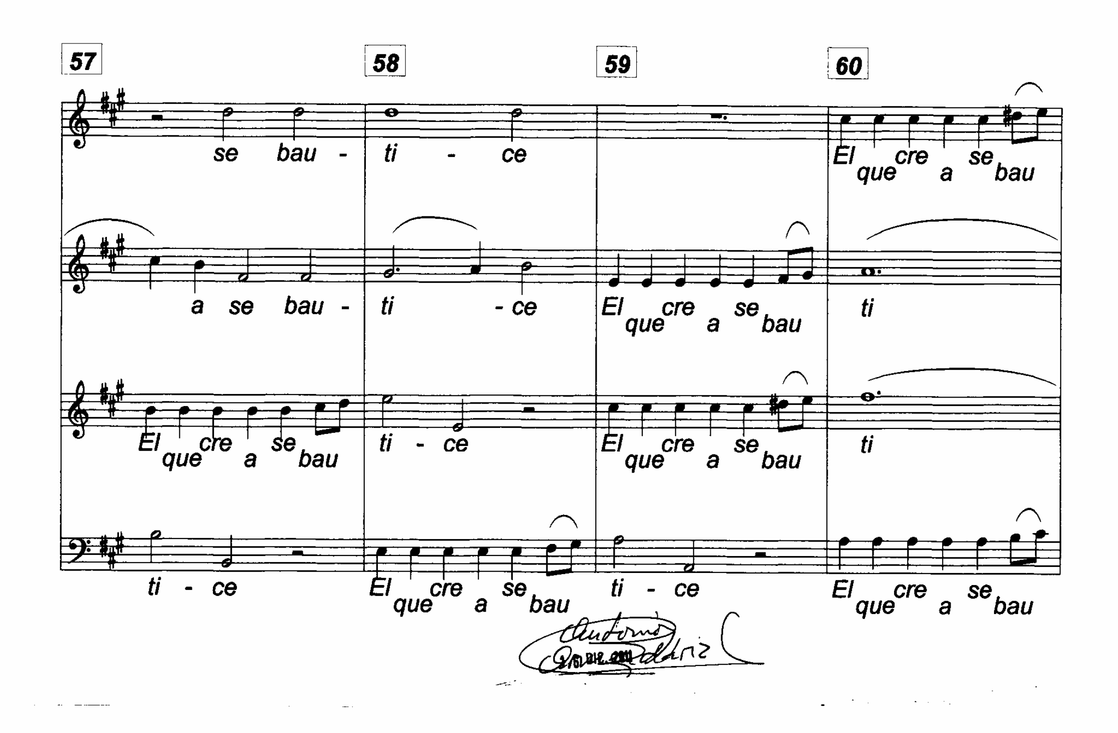

37
38
39
40
ce Siem - pre sal - vo se - a El que
S
a Siem - pre sal - vo se - a
ti - ce Siempre sal - vo se - a
ce Siem- pre sal - vo se - a


41
42
43
44
cre - a
El que cre - a se bau - ti -
C
El que
T
El que cre - a se bau
B

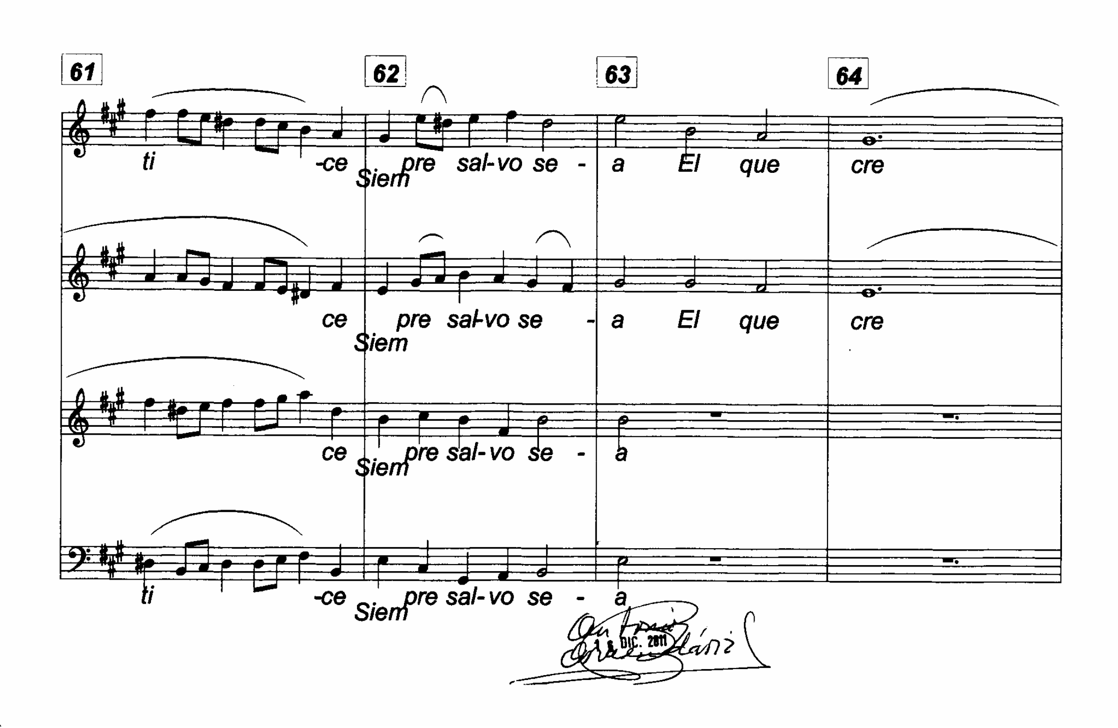

45
46
47
48
El que cre - a se bau
ce El que cre - a se bau
cre - a se bau - ti -
ti - ce El que cre - a se bau


49
50
51
52
ti - ce Siem - pre sal -
S
ti - ce Siem - pre sal -
C
ce ce El cre se
que a bau - ti - ce Siem
T
ti - ce El cre se ti - ce Siem - pre
que a bau -
B

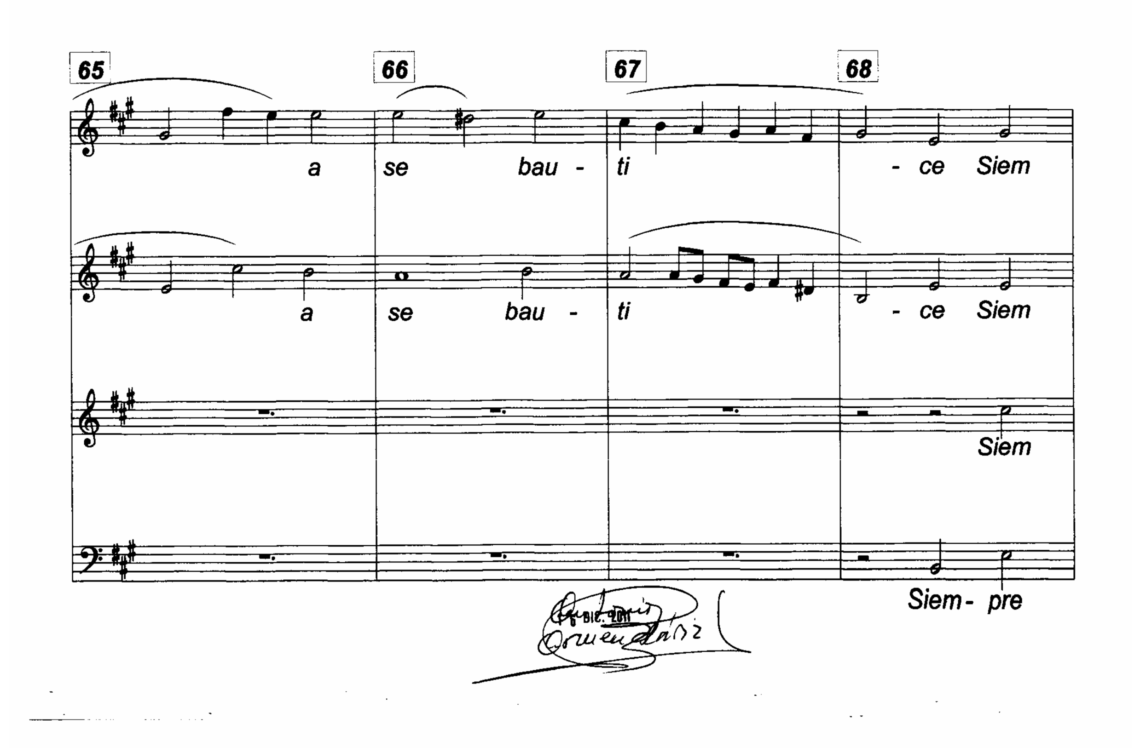

53
54
55
56
vo se - a El que cre - a
vo se - a El que cre -
pre sal - vo se - a El cre se ti - ce
que a bau -
sal - vo se - a El cre se
que a bau

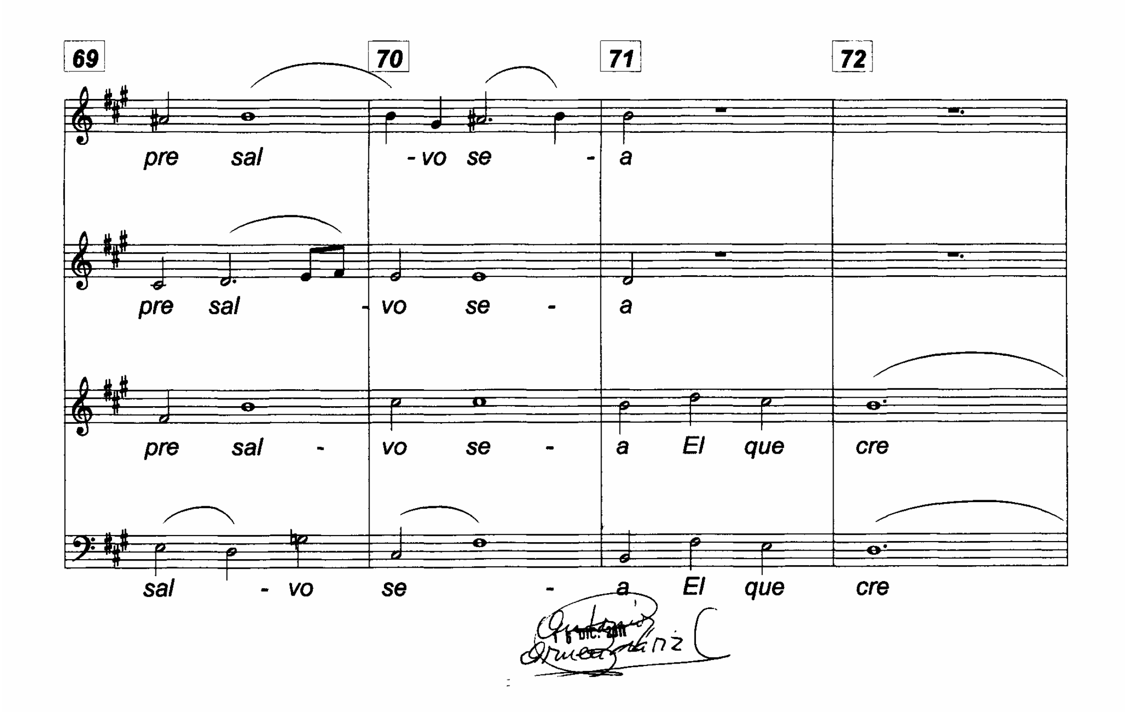


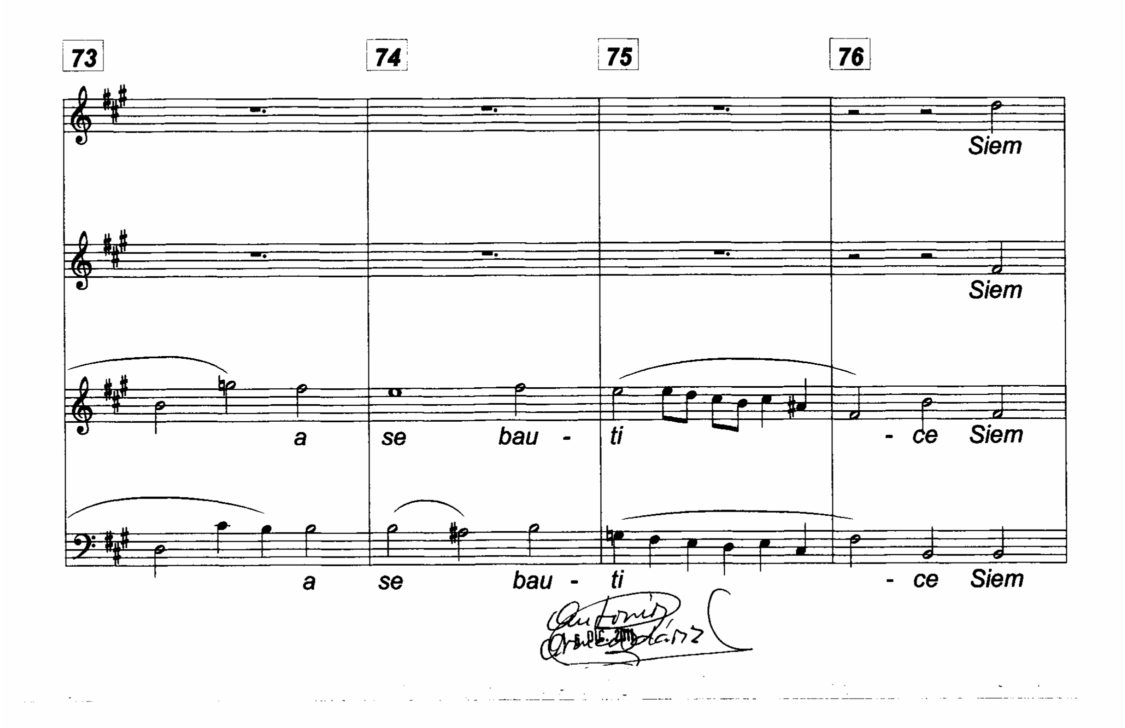
57
58
59
60
se bau - ti - ce
El que cre a se bau
a se bau - ti - ce
El que cre a se bau ti
El que cre a se bau ti - ce
El que cre a se bau ti
ti - ce
El que cre a se bau ti - ce
El que cre a se bau

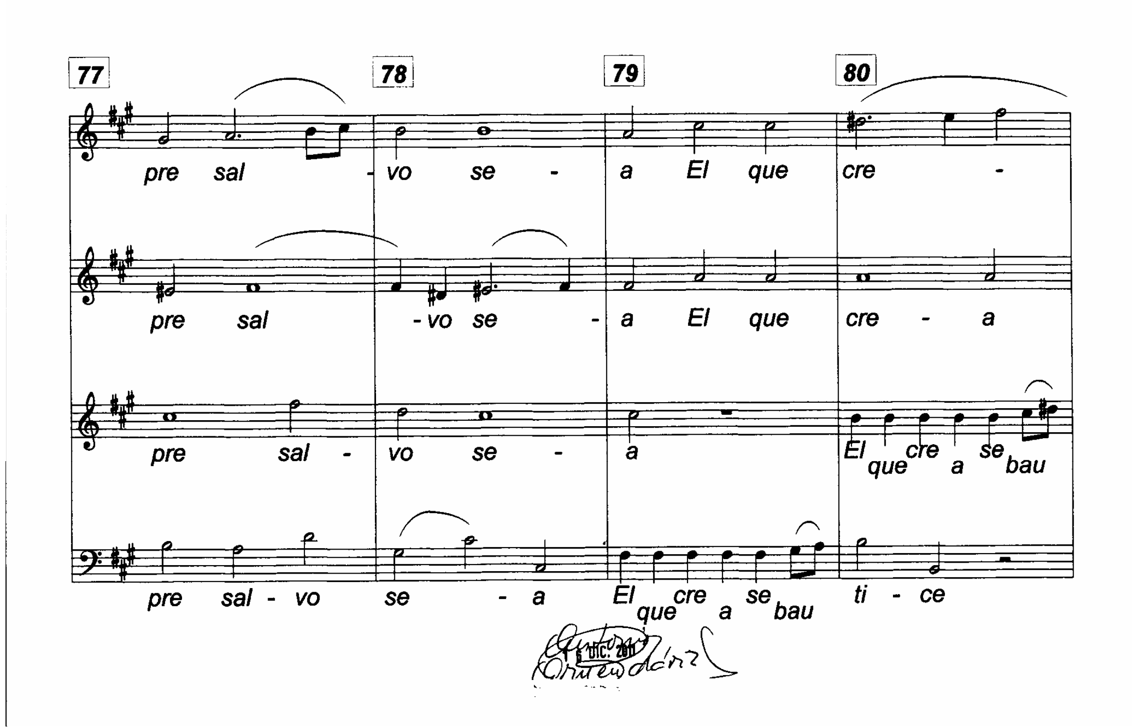


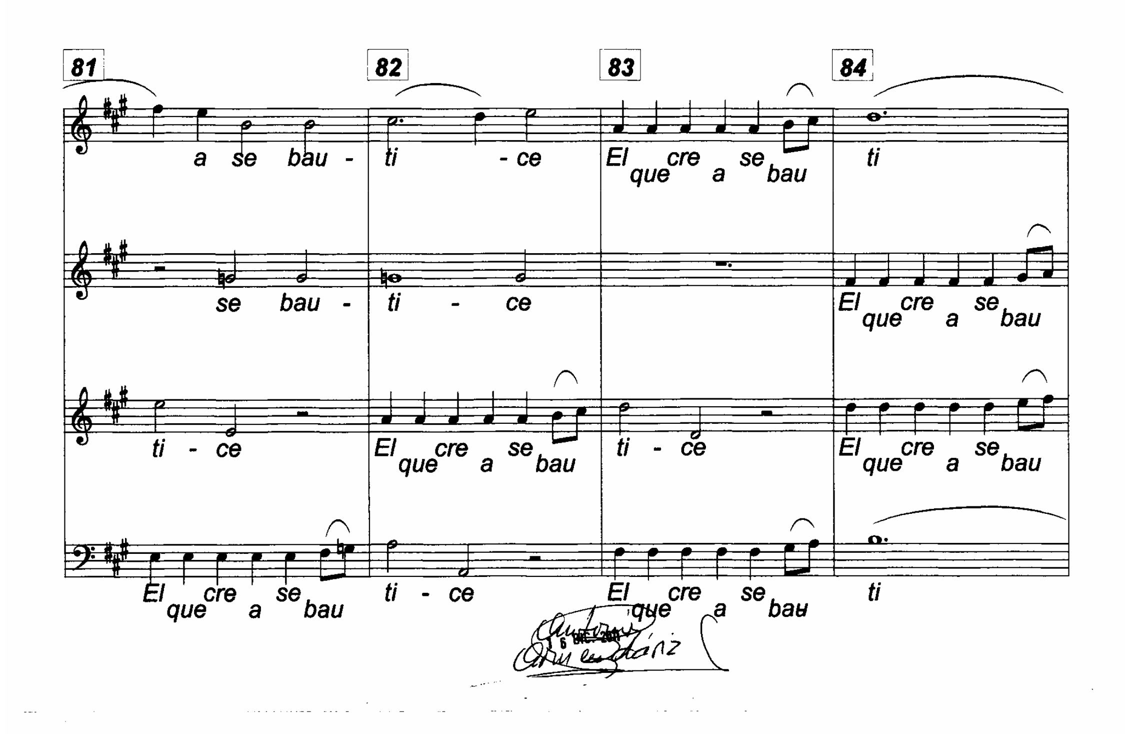
61
62
63
64
ti -ce Siem pre sal-vo se - a El que cre
ce Siem pre sal-vo se - a El que cre
ce Siem pre sal-vo se - a
ti -ce Siem pre sal-vo se - a

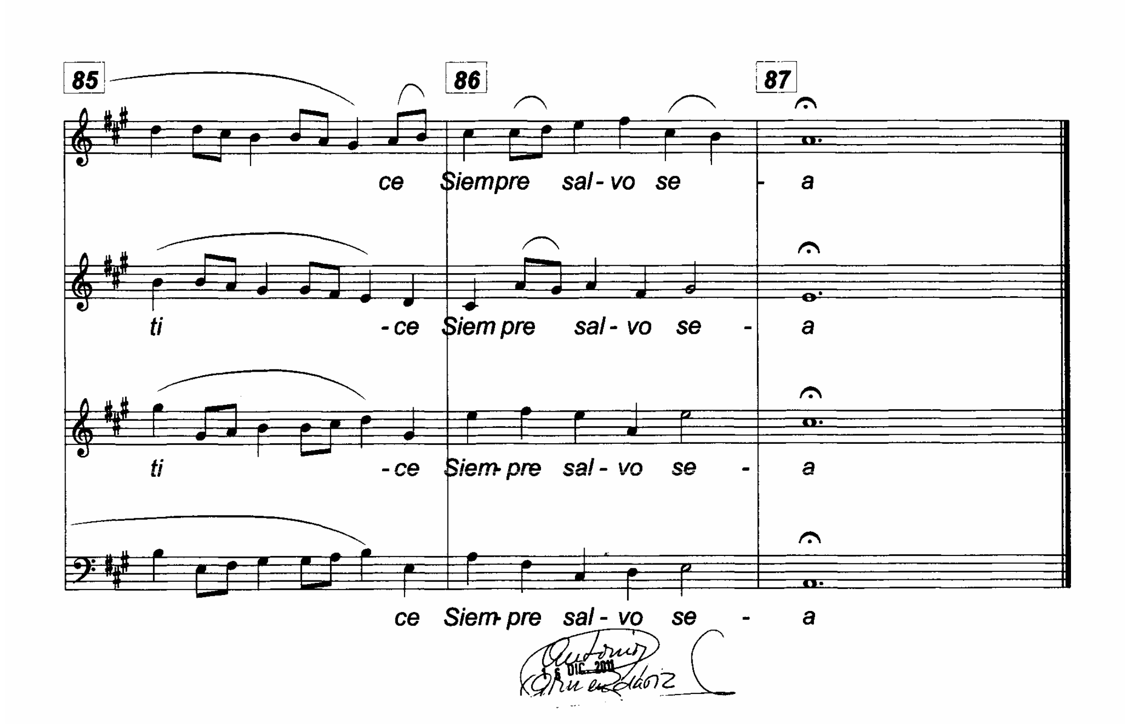

65
66
67
68
a se bau - ti - ce Siem
a se bau - ti - ce Siem
Siem
Siem- pre


69
70
71
72
pre sal - vo se - a
pre sal - vo se - a
pre sal - vo se - a El que cre
sal - vo se - a El que cre


73
74
75
76
Siem
Siem
a se bau - ti - ce Siem
a se bau - ti - ce Siem


77
78
79
80
pre sal - vo se - a El que cre -
pre sal - vo se - a El que cre - a
pre sal - vo se - a El que cre a se bau
pre sal - vo se - a El que cre a se bau ti - ce


81
82
83
84
a se bau - ti - ce El que cre a se bau ti
se bau - ti - ce El que cre a se bau
ti - ce El que cre a se bau ti - ce El que cre a se bau
El que cre a se bau ti - ce El que cre a se bau ti


85
86
87
ce Siempre sal - vo se - a
ti - ce Siem pre sal - vo se - a
ti - ce Siem- pre sal - vo se - a
ce Siem- pre sal - vo se - a

CANTATA BWV 037

J . S . BACH
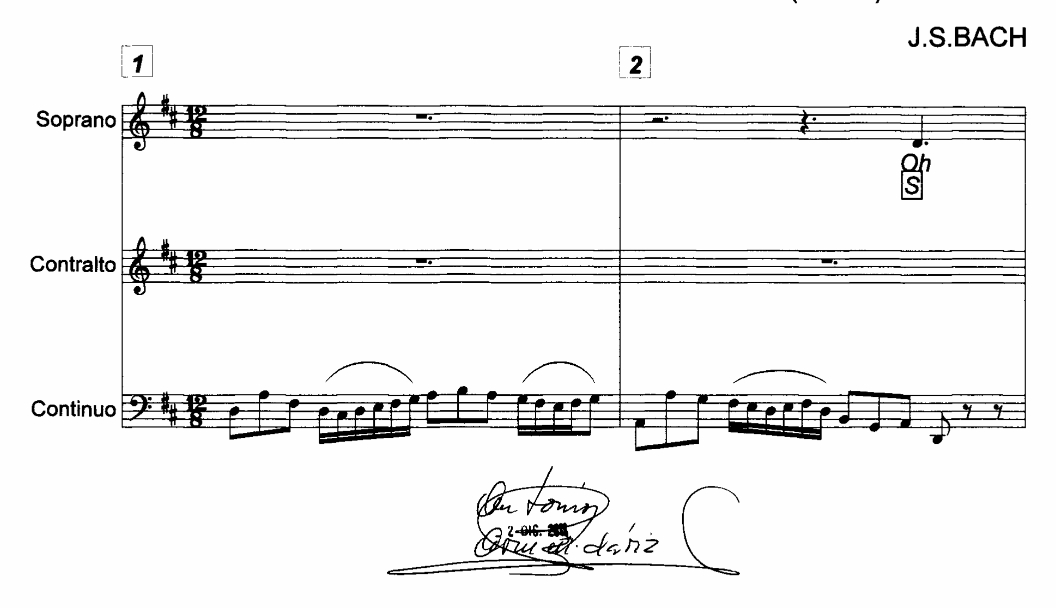
3ª EDICION

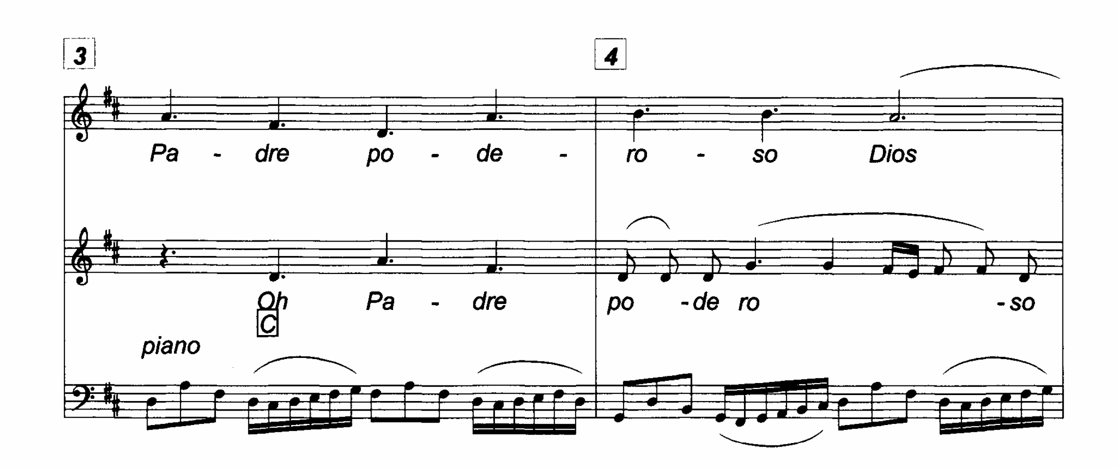
CORAL Nº 03

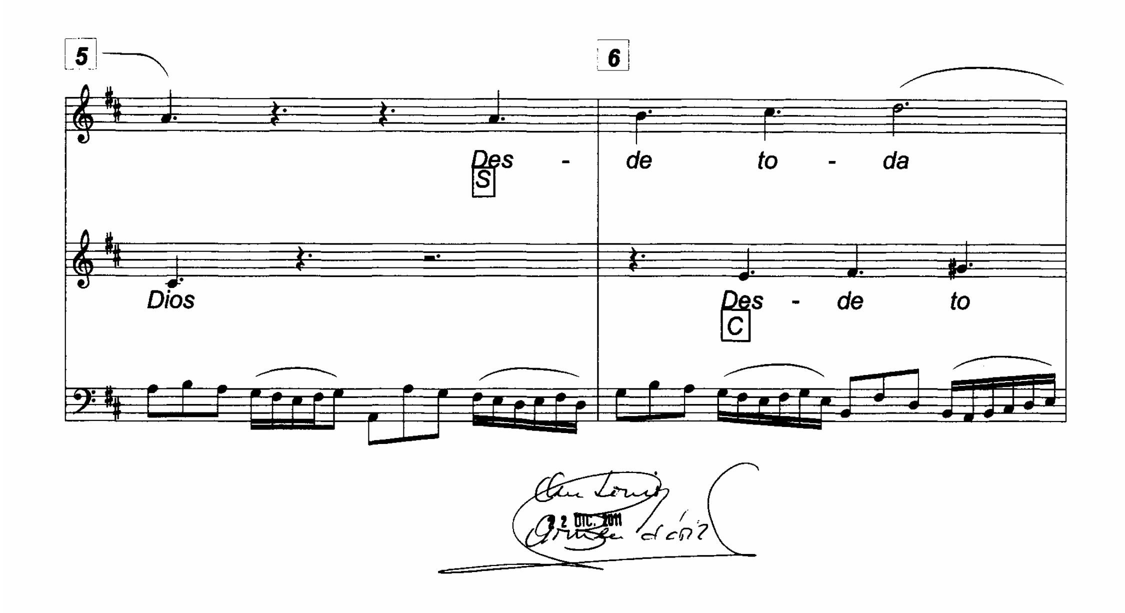
PARTITURA DE DIRECCION

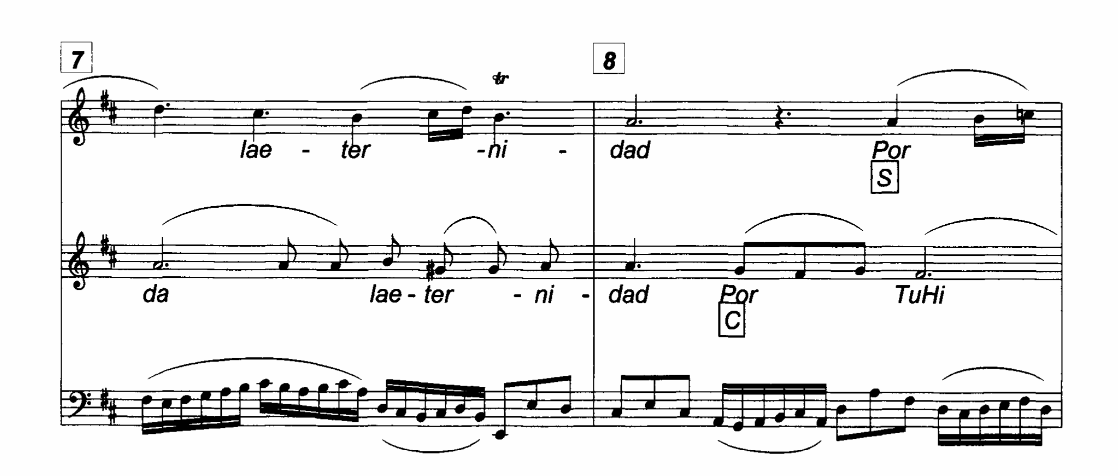
DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORAL Nº 03 (3ª ED.)

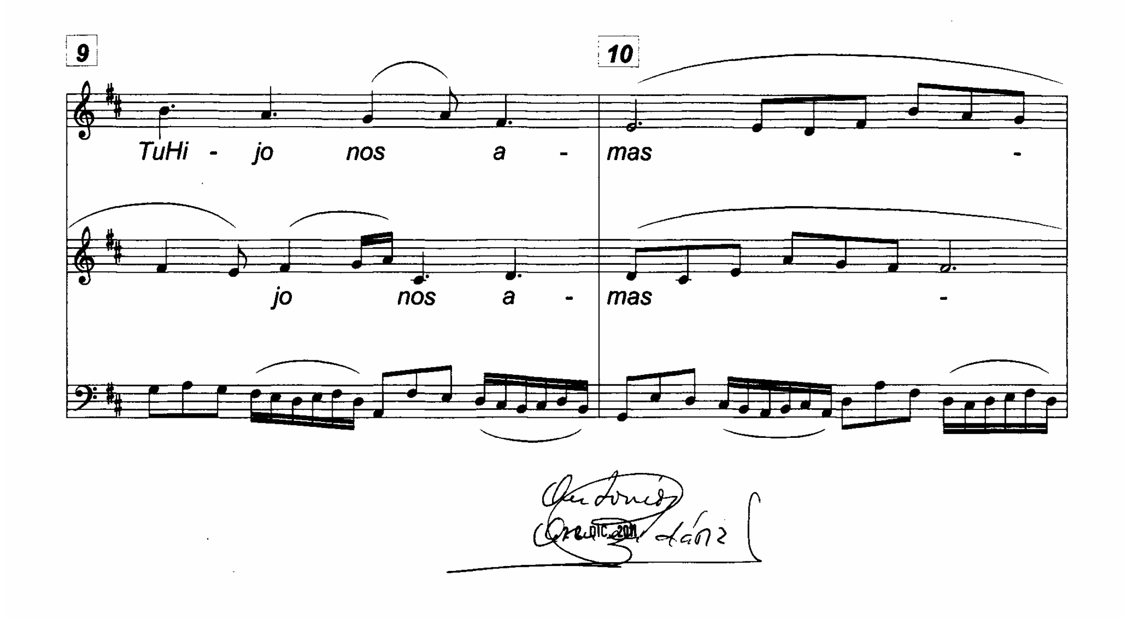
J.S.BACH
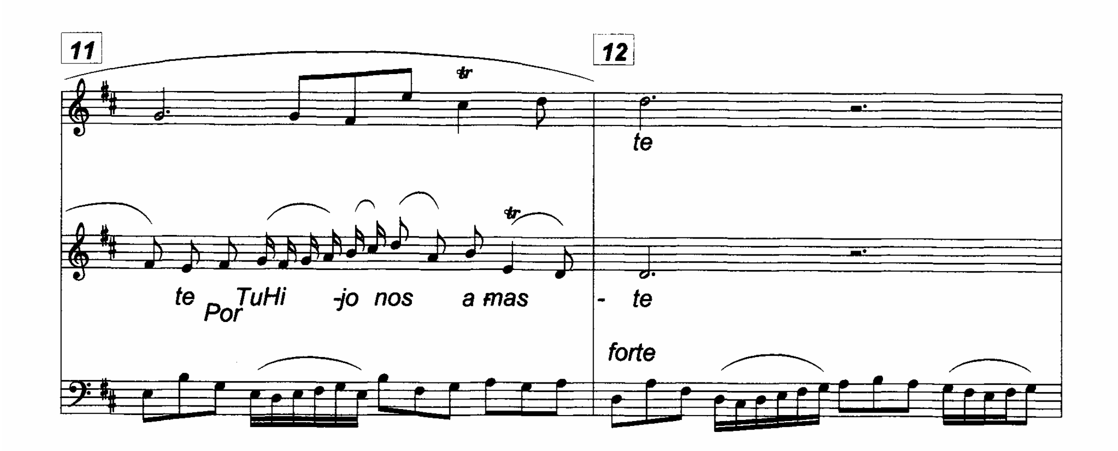


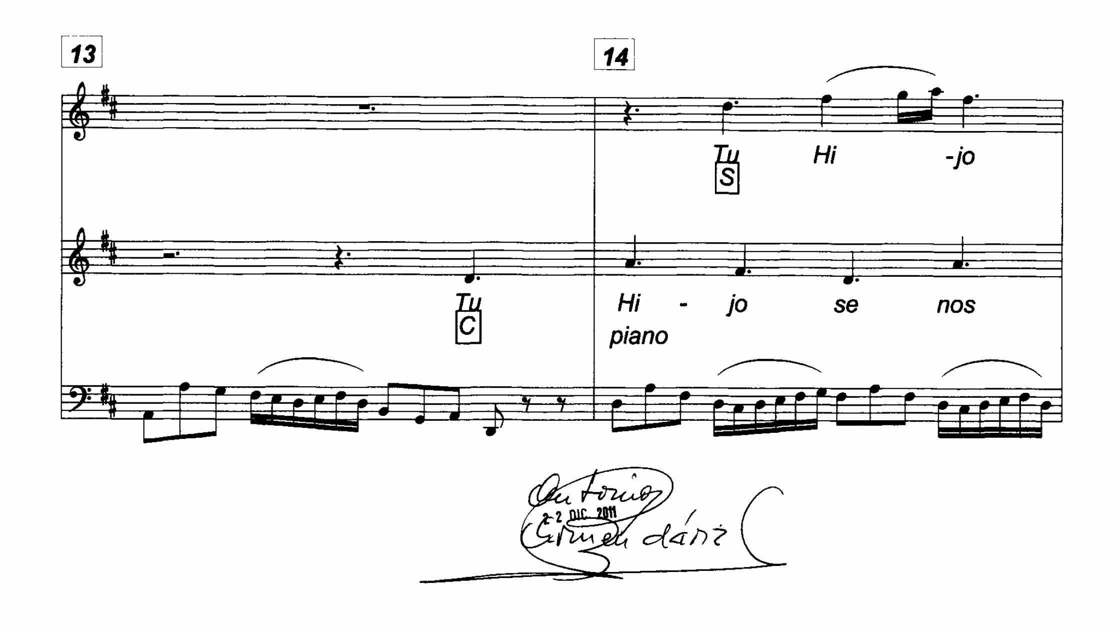


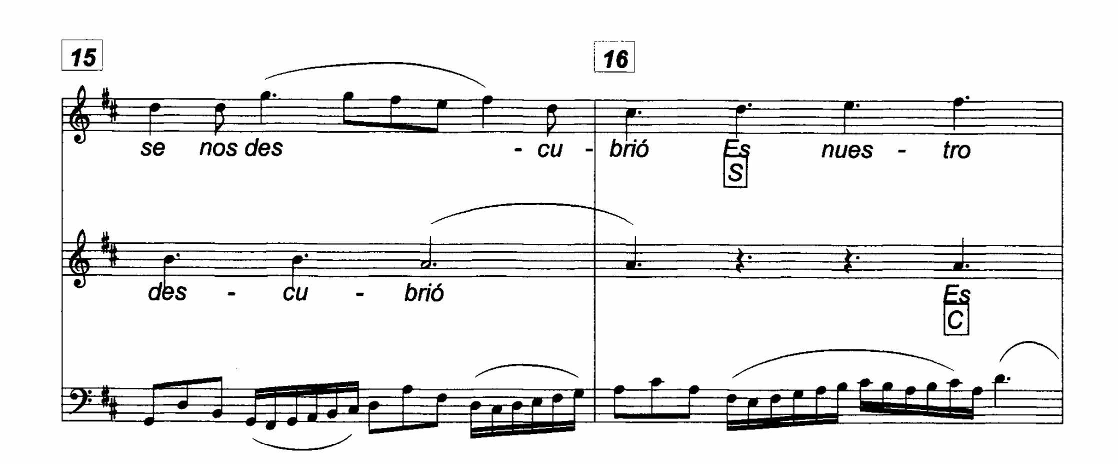

5
6
Des - de to - da
S
Dios
Des - de to
C

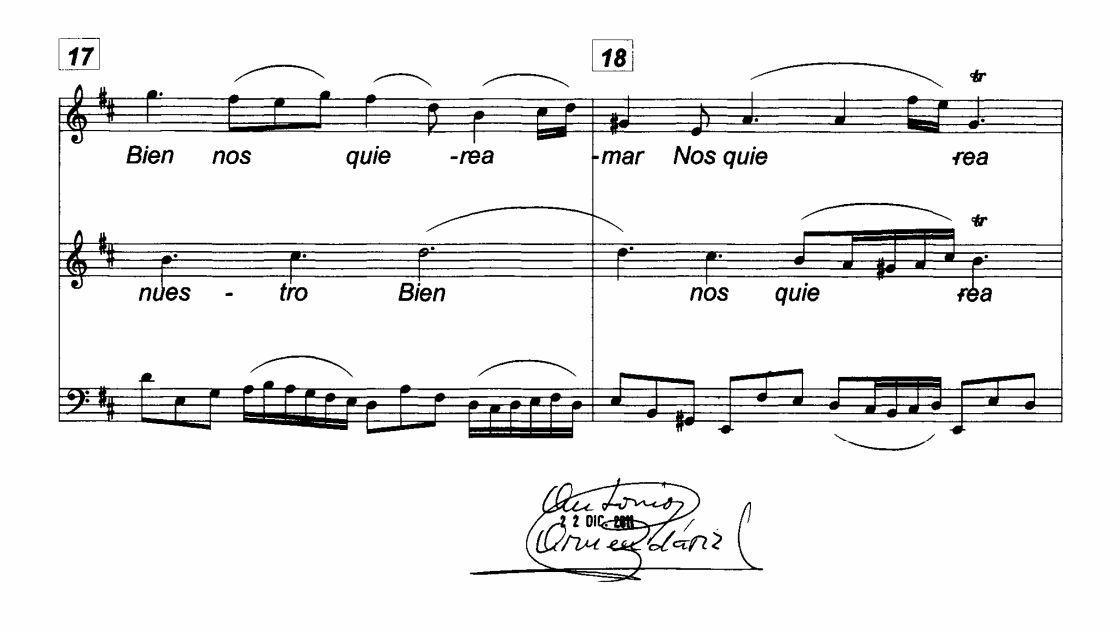

7
8
lae - ter - ni - dad Por
S
da lae - ter - ni - dad Por TuHi
C

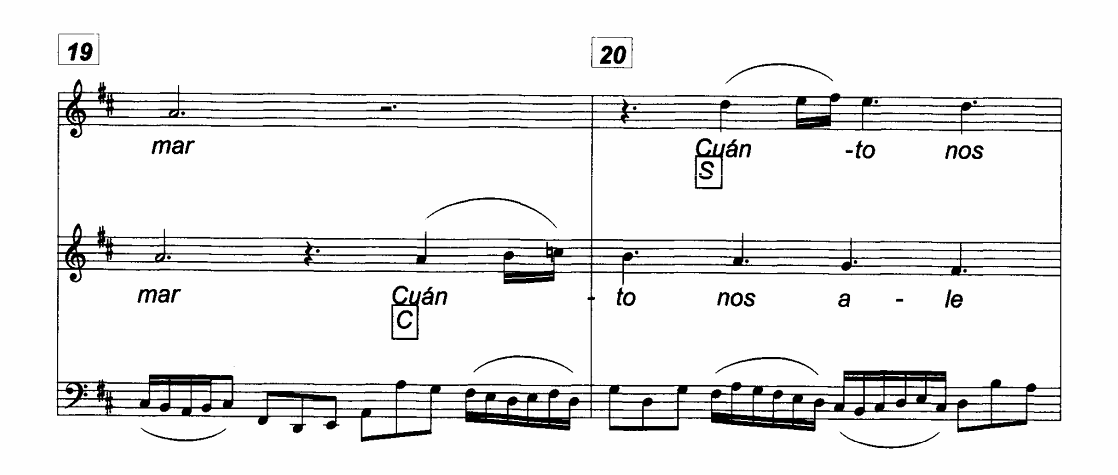

9
10
TuHi - jo nos a - mas -
jo nos a - mas -

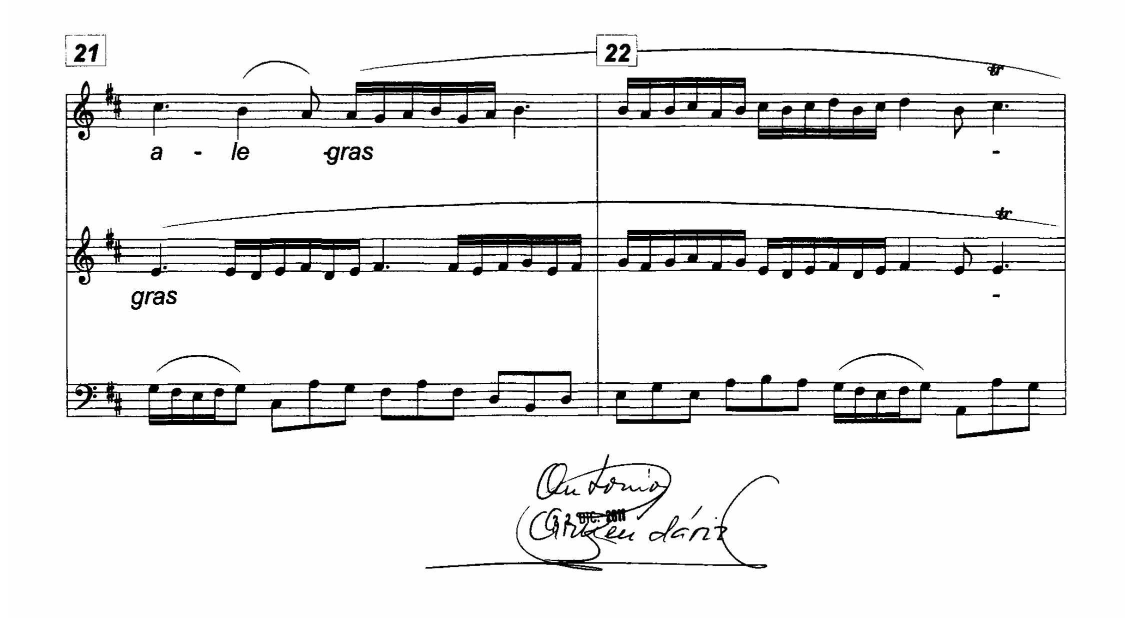

11
12
te
te Por TuHi -jo nos a mas - te
forte

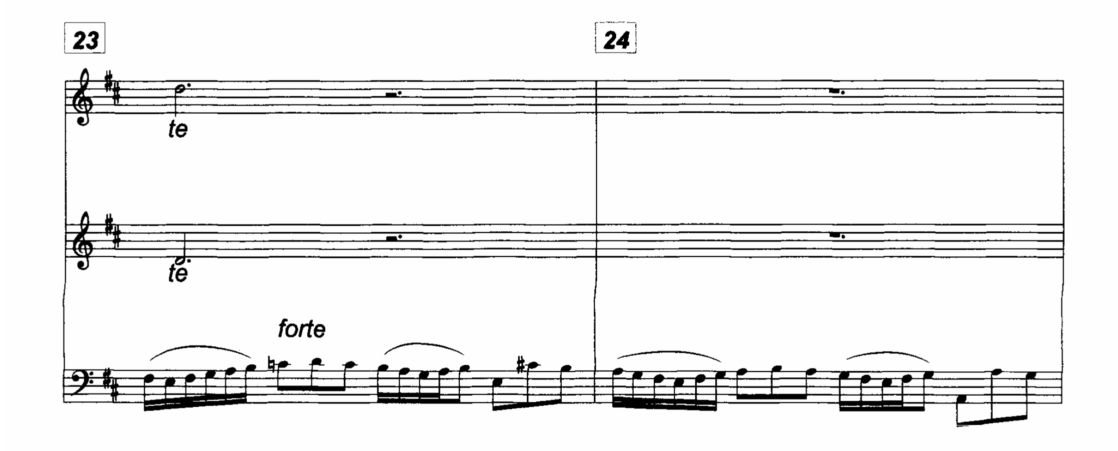

13
14
Tu Hi -jo
S
Tu
C
Hi - jo se nos
piano

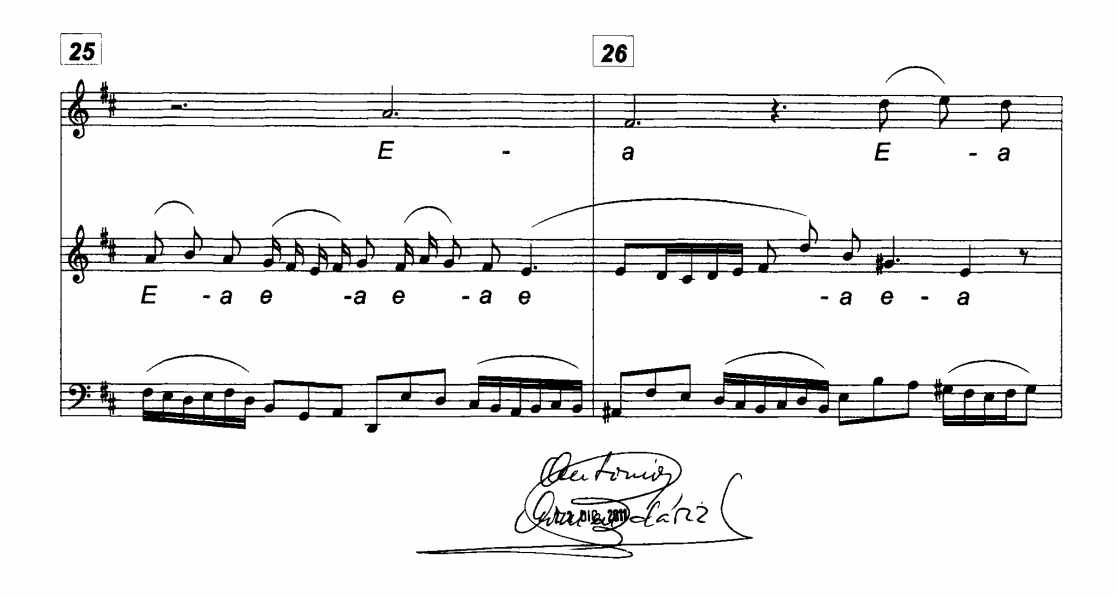

15
16
se nos des - cu - brió Es nues - tro
S
des - cu - brió
Es
C

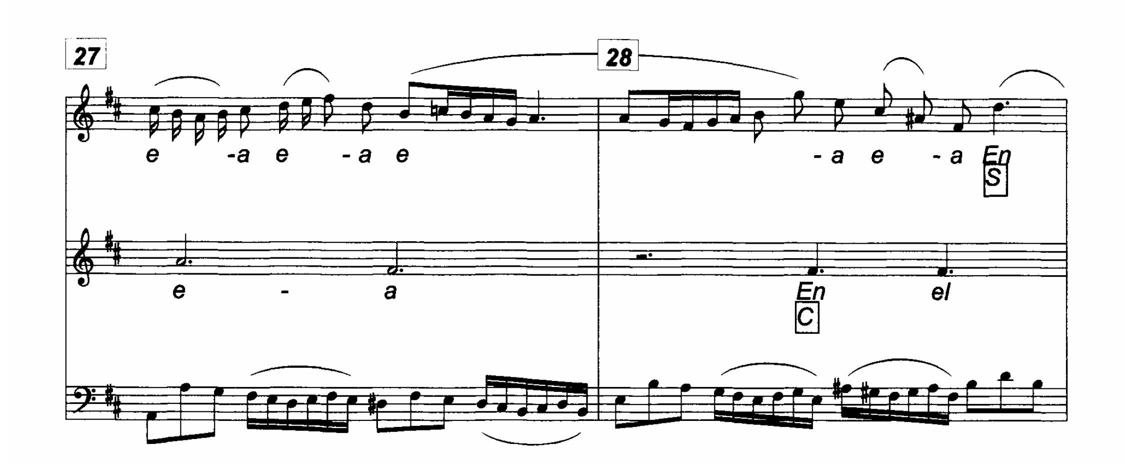

17
18
Bien nos quie -rea
-mar Nos quie rea
nues - tro Bien
nos quie rea

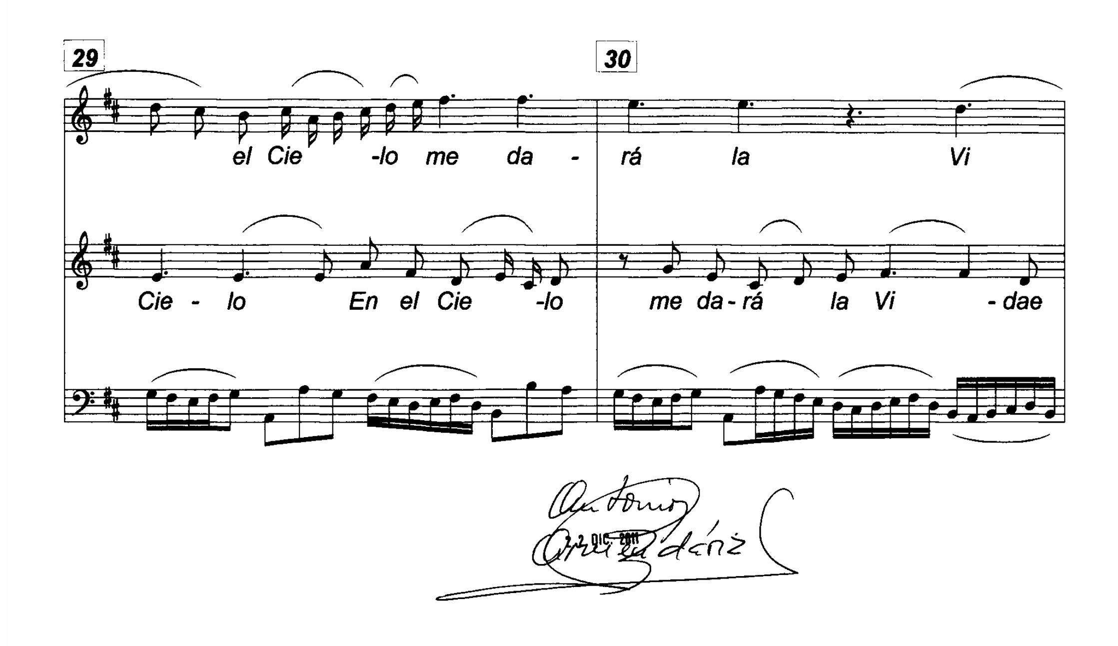

19
20
mar
Cuán -to nos
S
mar
Cuán
C
to nos a - le

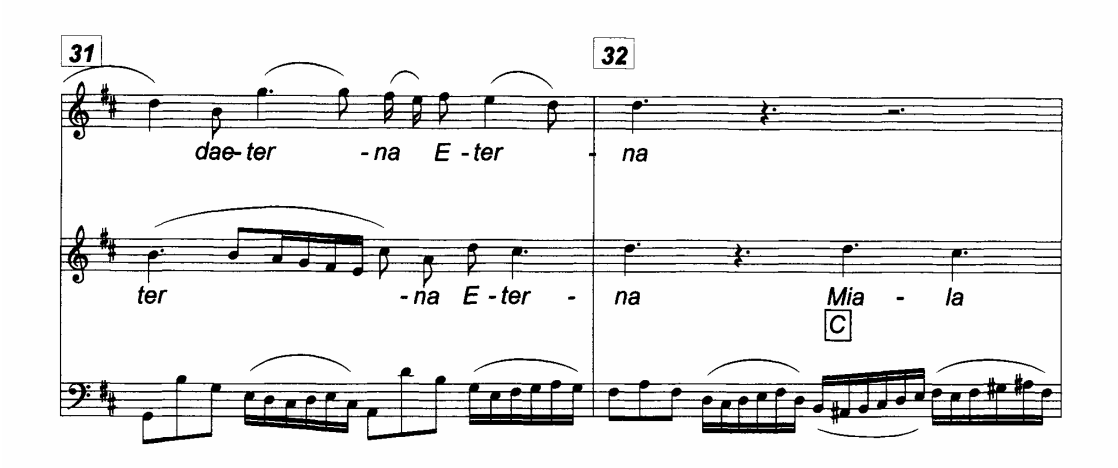

21
22
a - le -gras
gras
tr

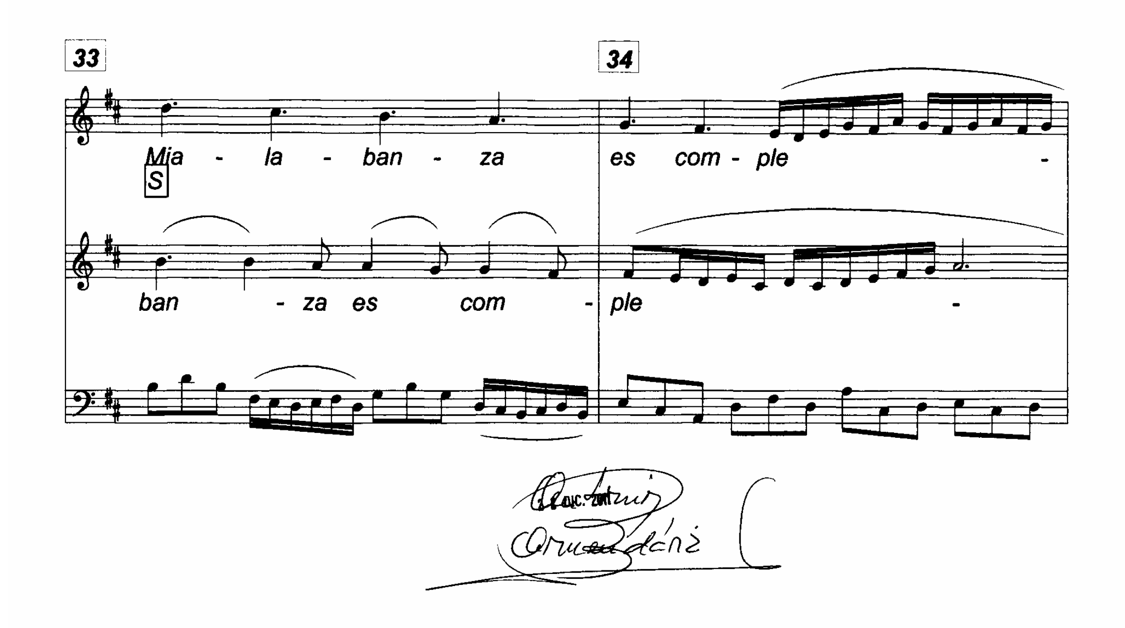

23
24
te
te
forte

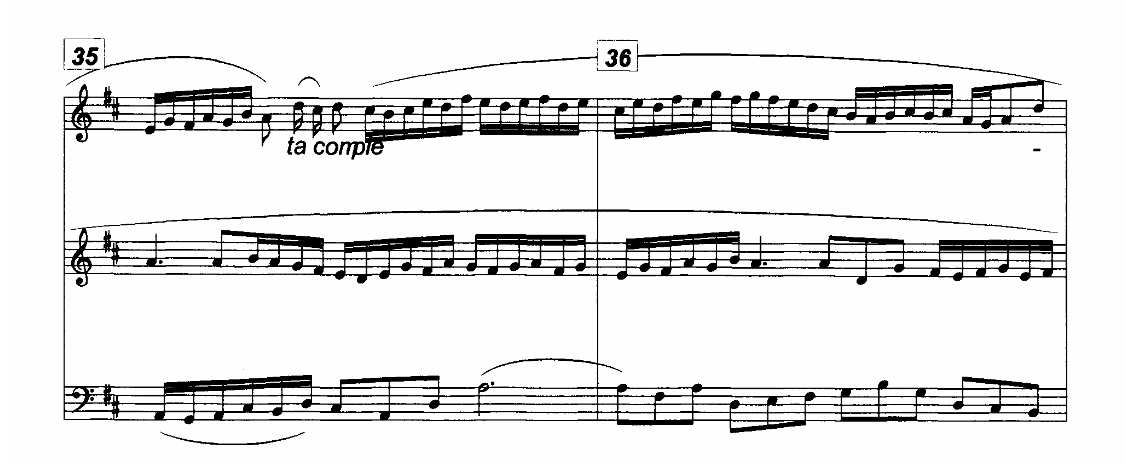

25
26
E - a E - a
E -a e -a e -a e
-a e - a
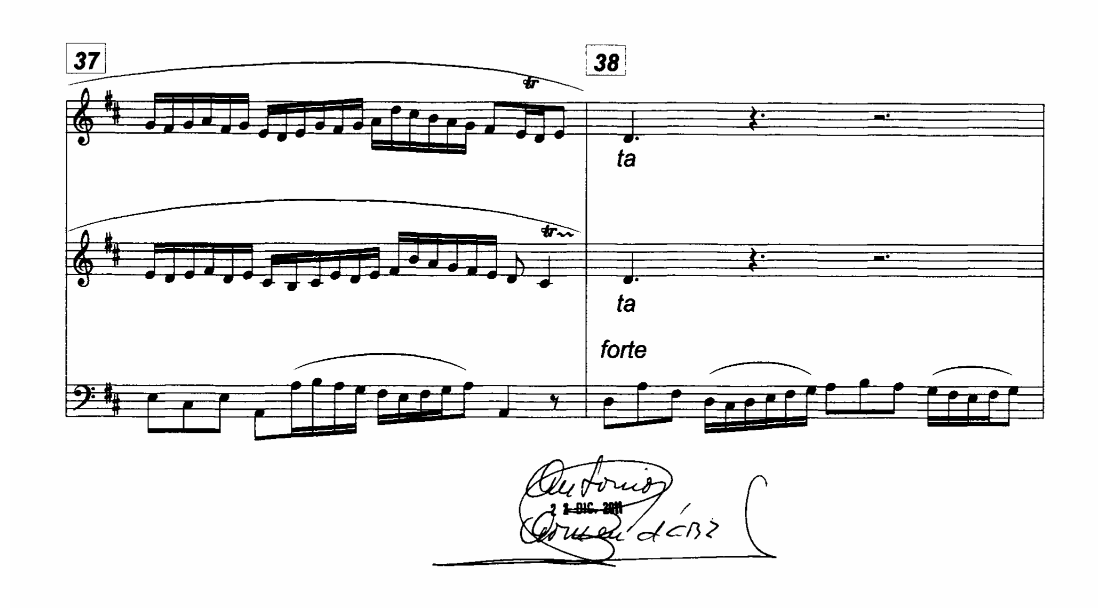

27
28
e -a e -a e
-a e -a En
S
e - a
En el
C

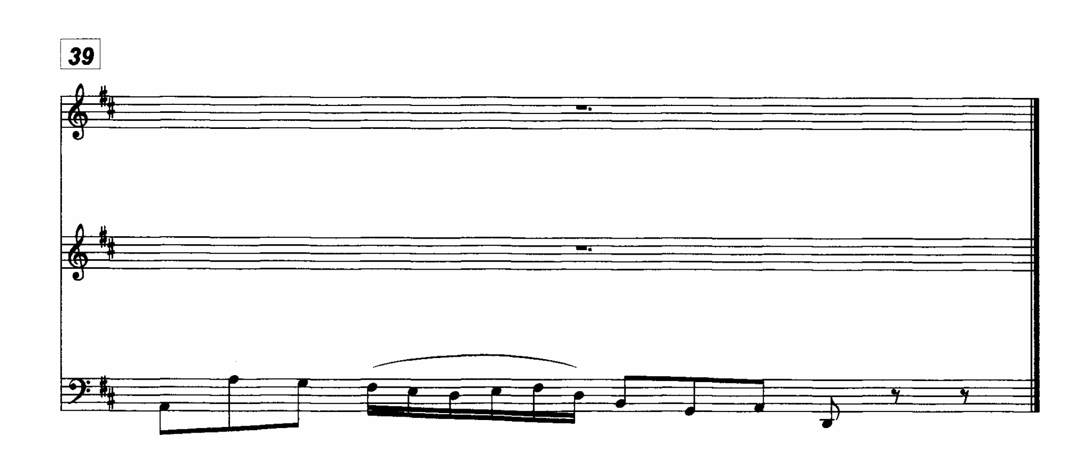

29
30
el Cie -lo me da - rá la Vi
Cie - lo En el Cie -lo me da - rá la Vi - dae


31
32
dae- ter - na E - ter - na
ter - na E - ter - na Mia - la
C


33
34
Mia - la - ban - za
es com - ple -
S
ban - za es com - ple -


35
36
ta comple


37
38
tr
ta
tr
ta
forte


39

CANTATA BWV 037

J . S . BACH

3ª EDICION

CORAL FINAL Nº 06

PARTITURA DE DIRECCION

PAGINAS : 115 – 117

CANTATA BWV 037

J . S . BACH

3ª EDICION

CORAL FINAL Nº 06

AGRUPAMIENTO Y DISTRIBUCION DE INSTRUMENTOS

Voz ***: Soprano***
Instrumentos asociados ***: Oboe I , Violín I***

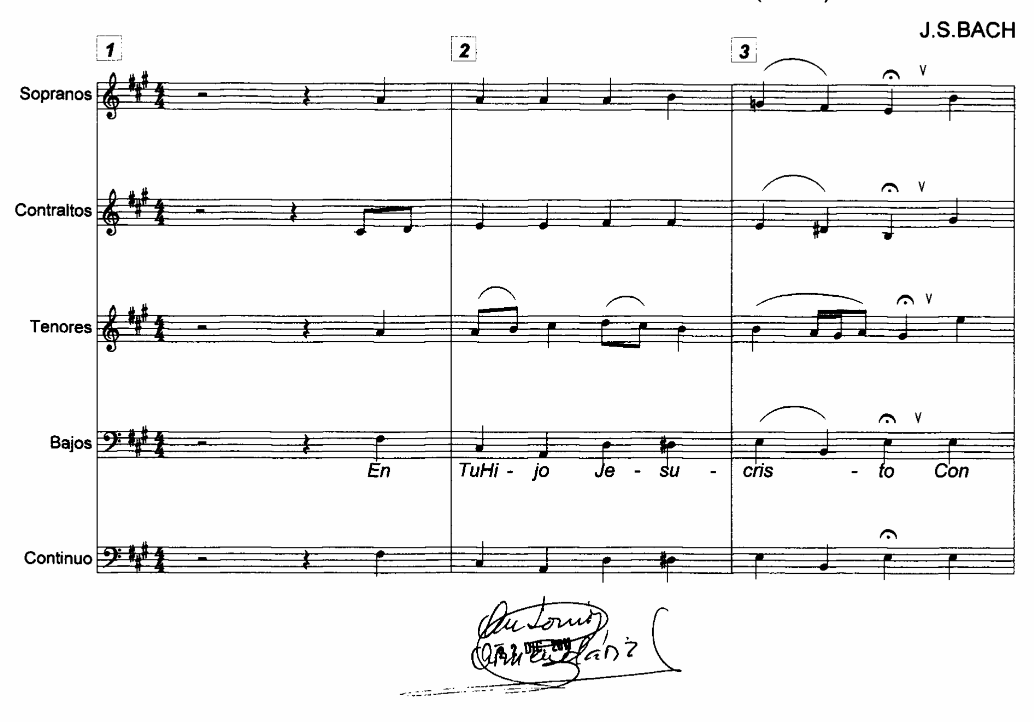
Voz ***: Contralto***
Instrumentos asociados ***: Oboe II , Violín II***

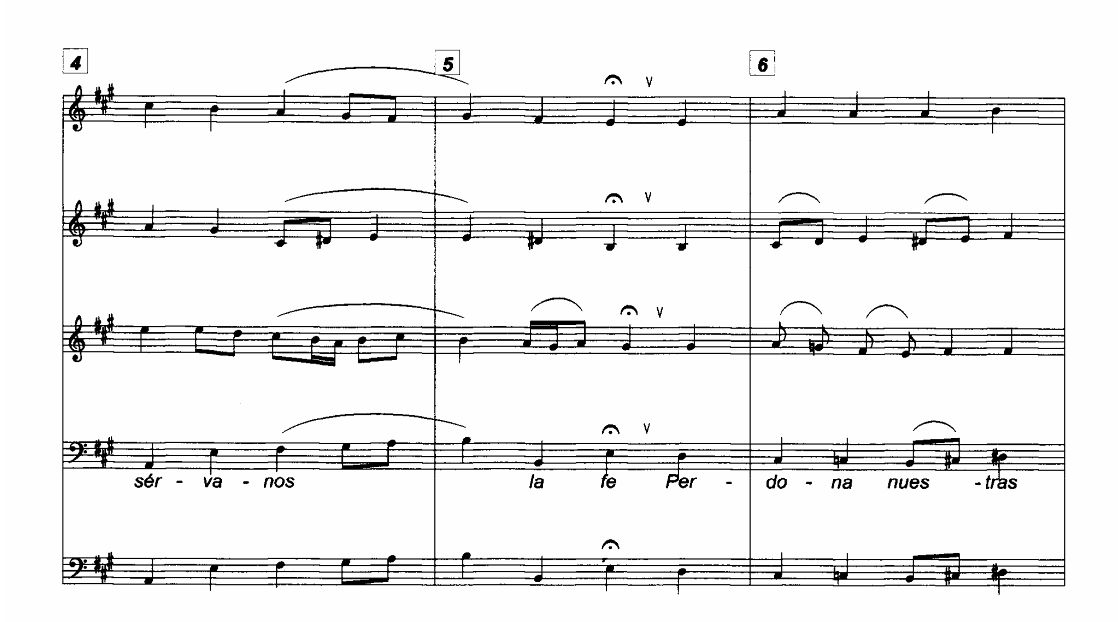
Voz ***: Tenor***
Instrumentos asociados ***: Viola***

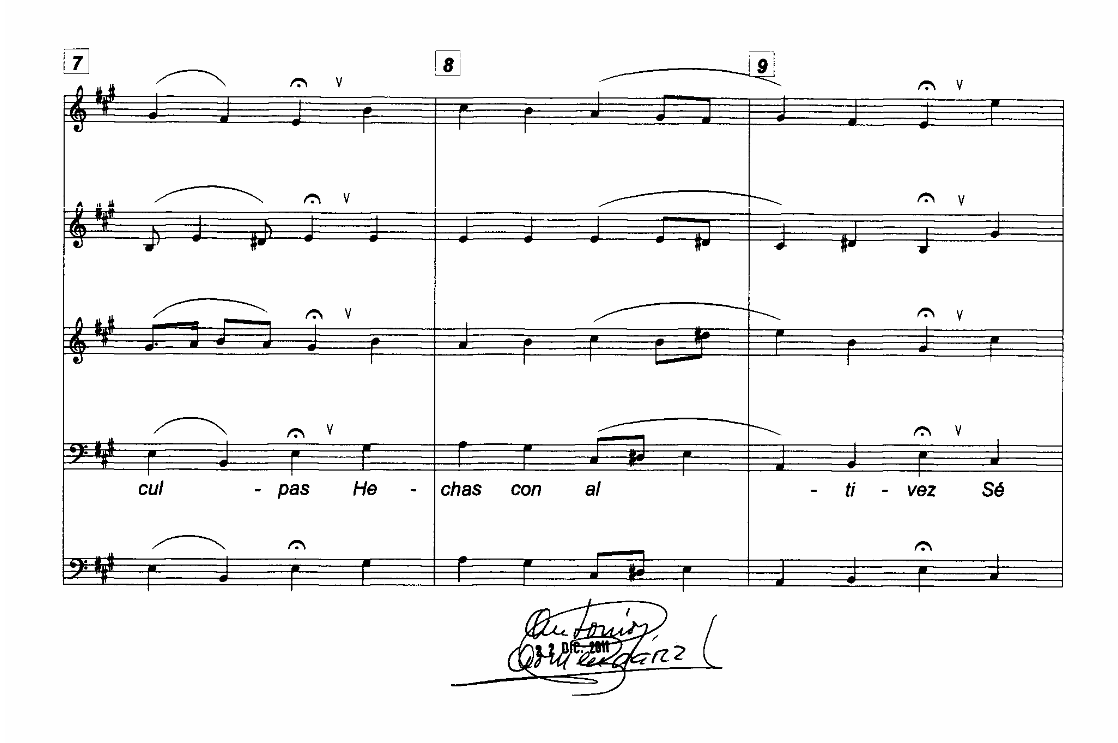
Voz ***: Bajo***
Instrumentos asociados ***: Continuo***

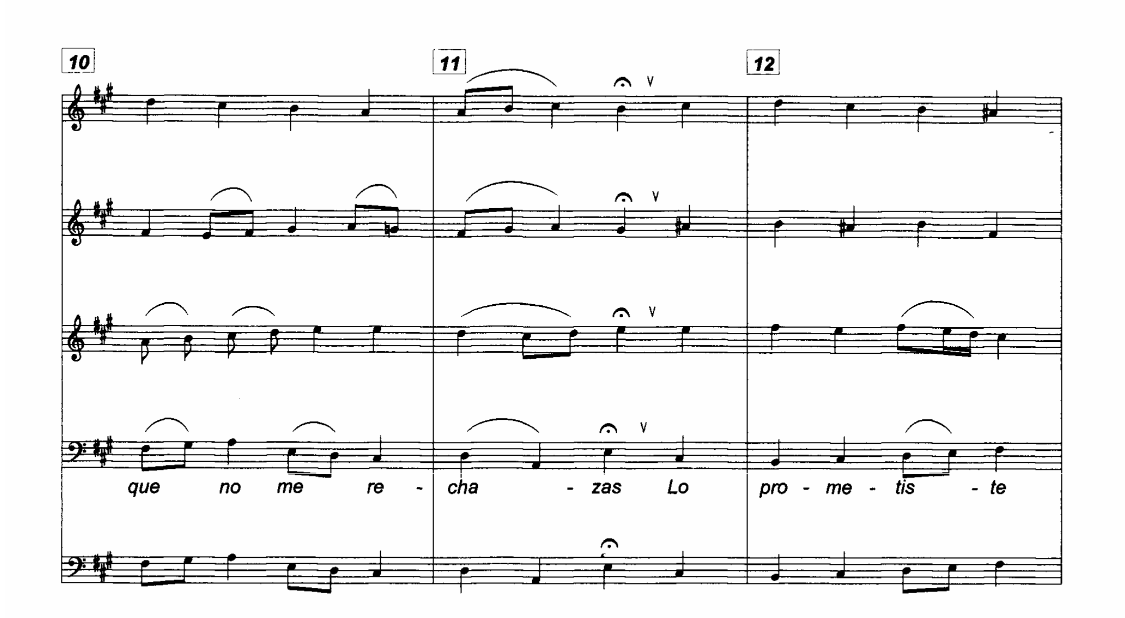
DIRECCION - CANTATA BWV 037 - CORAL FINAL Nº 06 (3ª ED.)
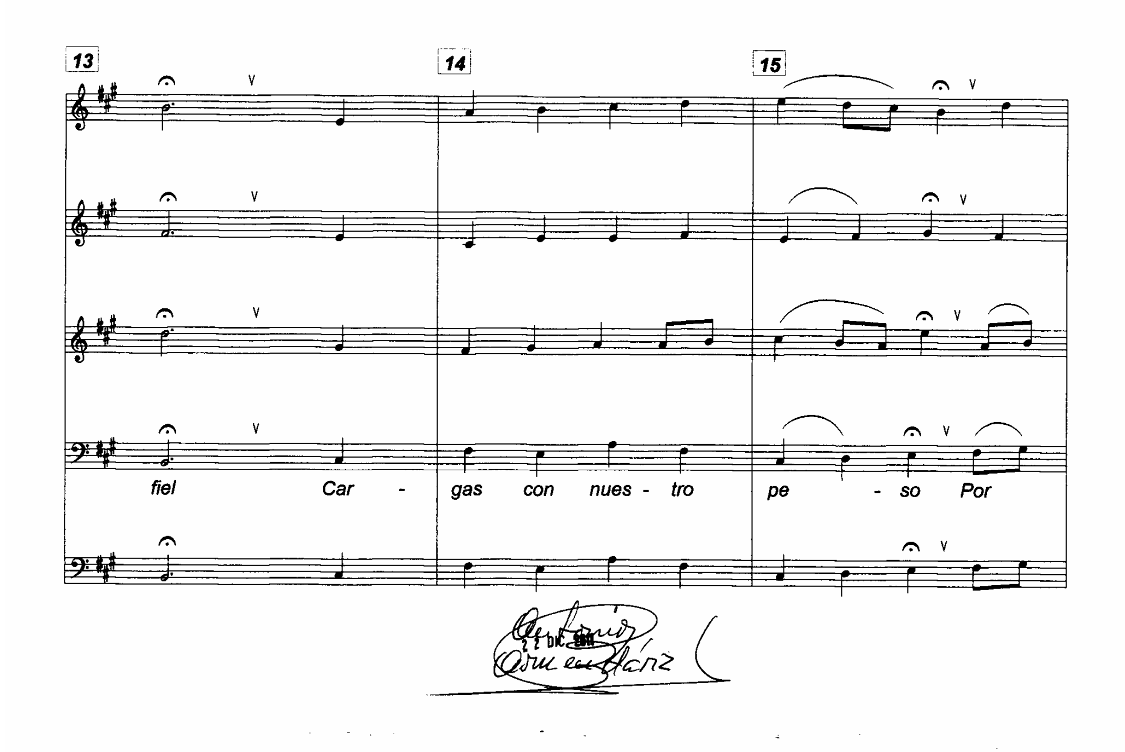
J.S.BACH

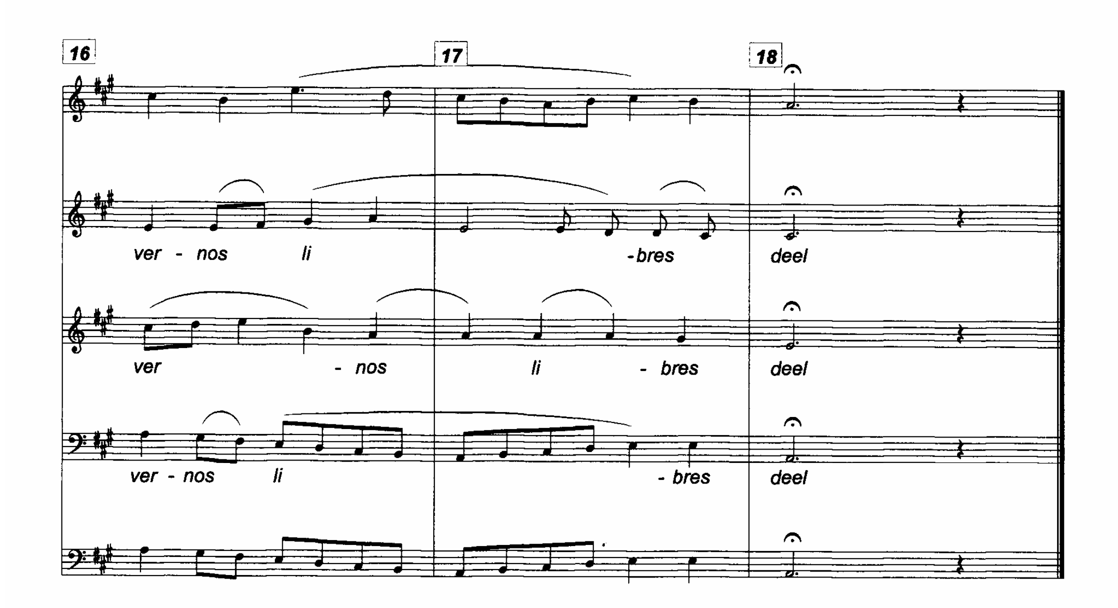





7
8
9
cul - pas He - chas con al - ti - vez Sé


10
11
12
que no me re - cha - zas Lo pro - me - tis - te


13
14
15
fiel Car - gas con nues - tro pe - so Por


16
17
18
ver - nos li -bres deel
ver - nos li - bres deel
ver - nos li - bres deel